

# farol



Inverno - 2023 | V. 19 | N. 28

Centro de Artes

Universidade Federal do Espírito Santo

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

---

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 28 – Vitória : Centro de Artes/UFES, inverno 2023.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos . 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

---

# farol

Inverno - 2023 - número 28, volume 19  
Centro de Artes - Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858



7 APRESENTAÇÃO

ENSAIO

- 11 SECOND-WAVE UBIQUITOUS MUSIC APPROACHES TO KNOWLEDGE SHARING  
**Damián Keller**  
**Leandro Costalonga**

SEÇÃO TEMÁTICA

- 23 DO IMAGINAR AO VESTIR: PROCESSOS E EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS  
SOBRE O RITO DE PASSAGEM - CASAMENTO  
**Elaine Karla de Almeida**  
**Michele Dias Augusto**

- 34 FEMINISMO DECOLONIAL E ARTE CONTEMPORÂNEA NAS AMÉRICAS  
**Elisa de Souza Martínez**  
**Isabela Capinzaiki Silveira Martins**

- 46 DONA DOMINGA, PARA ALÉM DAS ESCADARIAS DO PODER  
**Fabíola Fraga Nunes**  
**Fabricio do Rosário Moreira**  
**Giuliano de Miranda**  
**José Cirillo**

- 59 O GROTESCO ENTRE A SUBJETIVIDADE E A COLETIVIDADE: REVISITANDO O  
PROJETO VENUS OF WILLENDORF DE BRENDA OELBAUM  
**Júlia Mello**

- 70 CASTIEL VITORINO BRASILEIRO: VISUALIDADES SOBRE GÊNERO E RAÇA  
**Matheusa Moreira Nunes**  
**Larissa Fabricio Zanin**

- 81 CURADORIA DECOLONIAL: ARTISTAS NEGRAS NO ESPIRITO SANTO  
**Mayara Simões de Carvalho**  
**Aissa Afonso Guimarães**

- 91** DO PEITO DA PELE E YORÙBÁIANO: REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO LOCAL DE EXISTÊNCIAS  
**Rafaela Maria Martins da Silva**

## ARTIGOS

- 101** LA PRESENCIA DE LA AUSENCIA EN EL ARTE  
**Mónica Elisa Contreras Godínez**
- 111** A TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN E A LINGUAGEM MUSICAL  
**Kin Modesto Sugai**  
**Vitorino Modesto dos Santos**
- 120** O COMPLEXO CULTURAL CAIS DAS ARTES: MUSEU “SUSPENSO”  
**Neusa Maria Mendes**
- 138** QUEBRAR O SILÊNCIO. REINVENTAR O LUGAR. AS CIDADES MUSICAIS AO SOM DO BREGA  
**Paula Guerra**
- 153** ARQUIVOS PESSOAIS E DOCUMENTOS DE PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA IMBRICAÇÃO NECESSÁRIA  
**Rosa da Penha Ferreira da Costa**

## TRADUÇÃO

- 164** O COMPARTILHAMENTO DE CONHECIMENTOS NO SEGUNDO CICLO DA MÚSICA UBÍQUA  
**Júlia Mello**
- 176** **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**  
**PUBLISHING STANDARDS**

## Apresentação

O número 28 da já consolidada Revista Farol tem como seu eixo principal conceitos que moldam o dossiê temático “Feminismo e decolonialidade”. Os artigos aqui incluídos atestam a influência significativa que essas correntes teóricas e políticas têm exercido na arte contemporânea. Tal significa, como é razoável pensar hoje, a reordenação, ou *aggiornamento* cultural – a par da profunda transformação da dialética da relação arte/crítica que propicia, sob a forma de uma constelação móvel de enunciados, ao pesquisador teorizar o sentido e o posicionamento de práticas frente a um conjunto de disciplinas – a estética, a filosofia, a história, a antropologia, a psicanálise, a tecnologia, a invenção e, essencialmente, a arte – bem como a um contexto discursivo e visual que o envolve cultural e socialmente.

Tanto o feminismo, quanto a decolonialidade (ambas manifestações consideradas em suas mais variadas vertentes e desdobramentos), buscam desafiar e desconstruir estruturas de poder dominantes, questionando hierarquias sociais, políticas e culturais que perpetuam desigualdades e opressões. Nesse aspecto, testemunhamos produções artísticas que podem ser lidas como desarticuladoras dos discursos hegemônicos, ou ainda, da colonialidade do poder que, de acordo com a antropóloga argentina Rita Segato (2003), se refere ao padrão de dominação imposto pela nova ordem colonial/moderna. Nos trabalhos analisados, artistas propõem diálogos interseccionais, sobretudo no que diz respeito ao viver descolonial, definido pela autora como a tentativa de procurar aberturas em um território totalizado pelo esquema binário, construído pelo pressuposto de que sempre houve hierarquia e relações de poder desiguais, mas que “[...] com a intervenção colonial estatal e a imposição da ordem da colonialidade/modernidade, essa distância opressiva se agrava e amplifica”<sup>1</sup>.

Nesse sentido e, em busca de diálogos em torno de artes mais inclusivas, diversas e politicamente engajadas, este número ganha forma, enfatizando produções que tratam de temas como: artistas mulheres e artes nas Américas, arte pública capixaba, representação do corpo na contemporaneidade, interdisciplinaridade entre moda, artes cênicas e instalação, questionamento de estereótipos de gênero, identidade, sexualidade e religião. Alinham-se a essas investigações, estudos que permitem abordagens que dão amplitude às diversas linguagens e manifestações no campo das artes, dentre eles: música e compartilhamento de conhecimentos, teoria dos sistemas e conhecimento sociológico, arte e memória, arquitetura hostil e arte urbana, brega e Sul Global, silêncio simbólico e o lugar social do museu.

Essa combinação heterogênea de elementos diversos permite reconhecer nas artes uma forma plural entre percepção, recepção, troca e compartilhamento, a caminho de novos pontos de vista, sem hierarquizações. O ensaio de abertura deste número, “Second-wave ubiquitous music approaches to knowledge sharing”, de Damián Keller e Leandro Costalonga, direciona para o reconhecimento da atividade musical como situada e corporizada, considerando ambientes educacionais formais e

---

1 Rita Segato. “Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos”. 1 ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 62.

informais em dois estudos de caso específicos: o uso do “sistema jam2jam e o uso de pistas sonoras ambientais”. Neste contexto, os autores sugerem que, ambos, estímulos ambientais e interações sociais, contribuem para a produção de conhecimento no contexto das atividades musicais criativas.

Elaine Karla de Almeida e Michele Dias Augusto, no artigo “Do Imaginar ao Vestir: processos e experimentações artísticas sobre o rito de passagem - casamento”, interrelacionam o projeto artístico “Mirar-Imaginar-Vestir” a estudos de trajes cênicos e de ritos de casamento, reverberando o imaginário das narrativas literárias e das imagens presentes na sociedade ocidental.

No artigo “Feminismo decolonial e arte contemporânea nas Américas”, de Elisa de Souza Martínez e Isabela Capinzaiki Silveira Martins, reflete-se sobre a produção de artistas mulheres interseccionada a uma análise sociológica das artes nas Américas. Questões de gênero e da decolonialidade são tratadas, sobretudo nas obras de Rosana Paulino e Marcela Cantuária.

O texto “Dona Dominga, para além das escadarias do poder”, de Fabíola Fraga Nunes, Fabricio do Rosário Moreira, Giuliano Miranda e José Cirillo, destaca a relação da história e o apagamento de personalidades capixabas, através de uma análise do monumento público “Dona Dominga”, do escultor Carlo Crepaz.

Com temática articulada às questões de gênero e padrões corpóreos, o texto “O grotesco entre a subjetividade e a coletividade: revisitando o projeto Venus of Willendorf de Brenda Oelbaum”, de Júlia Mello, apresenta uma análise de trabalhos da artista Brenda Oelbaum, entrecruzando processo de criação e confronto às dietas e padrões corpóreos. A Venus of Fonda, trabalho executado com a técnica de papier mâché, utilizando páginas de livros de dieta da atriz Jane Fonda, compõe a capa deste número da revista.

Matheusa Nunes e Larissa Zanin, em “Castiel Vitorino Brasileiro: visualidades sobre gênero e raça”, propõem novos rumos para as reflexões em torno das questões de gênero e étnico-raciais, trazendo à tona a relação entre pertencimento/identidade, novos modos de existir (e resistir) e traumas coloniais na análise de “Corpo-Flor”, trabalho permeado pelo debate através do corpo.

Mayara Simões de Carvalho e Aissa Afonso Guimarães, em “Curadoria Decolonial: artistas negras no Espírito Santo”, trabalham repensamentos em torno da história da arte e de suas construções socioculturais que invisibilizam questões de gênero e de raça/etnia, direcionando para a produção artística capixaba.

Rafaela Maria Martins da Silva, em seu texto “Do peito da pele e Yorùbáiano: reflexões acerca da arte como local de existências”, apresenta um contraponto ao cristianismo, considerando a videoinstalação do coletivo Rachadura Visual e “Yorùbáiano” de Ayrson Heráclito e os modos de pensar os corpos queers, pretos e o território religioso afro-brasileiro.

Contemplando os artigos de temática livre, Mónica Elisa Contreras Godínez em seu artigo “La presencia de la ausencia en el arte” discute a relação da memória com a arte contemporânea, expressa em diferentes formas, considerando a construção de relíquias pessoais no contexto da pandemia e resultando no reconhecimento do corpo como recurso primário da vitalidade.

Kin Modesto Sugai e Vitorino Modesto dos Santos, apresentam o texto “A Teoria dos Sistemas de Luhmann e a linguagem musical”, o qual analisa, segundo a teoria luhmanniana dos sistemas, o enquadramento da linguagem musical associado à arte e linguagem musical, enfatizando o valor do



improvisado na prática interpretativa.

Com a proposta de aproximar o Cais das Artes ao Museu Nacional do Coches, projetos do arquiteto capixaba Paulo Mendes da Rocha, Neusa Maria Mendes, em “O complexo cultural Cais das Artes: museu ‘suspense’”, correlaciona a dinâmica portuária a qual se localizam ambos os espaços com a tríade museu, cidade e sociedade. A história cultural e local se dinamizam para repensar o sistema da arte no Espírito Santo.

O texto “Quebrar o silêncio. Reinventar o lugar. As cidades musicais ao som do Brega”, de Paula Guerra, explora os conceitos de bregafunk e tecnobrega, sob uma perspectiva decolonial que visa aproximar a situação do Sul Global à perspectiva das cidades musicais e das percepções em torno da criatividade.

Rosa da Penha Ferreira da Costa, em “Arquivos pessoais e documentos de processo de criação: uma imbricação necessária”, explora a importância dos arquivos pessoais na preservação da memória e na pesquisa, ao definir, discutir exemplos e relacionar sua relevância com documentos de processo de criação, dentro do âmbito da arquivologia.

Esta proposta editorial de multifaces e dimensões, demarca uma maneira particular de efetivar a troca entre análises textuais, artistas, obras, público, espaços e manifestações que está envolvida no histórico da Revista Farol. Habitamos momentos, circunstâncias, corpos e experiências. Vivenciamos momentos de afirmações, contradições, desconstruções e repensamentos. Nos movemos em prol de novas visualizações, visibilidades e percepções. Cada artigo traz uma busca à autonomia e à expressão, tanto individual, quanto coletiva.

Agradecemos a todas as pessoas que colaboraram com sua energia, competência e profissionalismo para que o número 28 da Revista Farol viesse a público.

Desejamos boa leitura!

Editores  
Inverno 2023

**ENSAIO**

## SECOND-WAVE UBIQUITOUS MUSIC APPROACHES TO KNOWLEDGE SHARING

**Damián Keller**

Amazon Centre for Music Research - NAP, Brazil  
Ubiquitous Music Group

**Leandro Costalonga**

Universidade Federal do Espírito Santo  
Ubiquitous Music Group

**Abstract:** *This paper describes two ubiquitous music (ubimus) environments that foster knowledge creation and resource sharing. The proposed designs tackle knowledge production support taking into account the embedded-embodied nature of musical activity and the community-based aspects of meaningful mutual engagements. The first case deals with deployments of the jam2jam system in formal and informal educational settings, emphasizing the role of listening as a strategy for knowledge generation. The second example targets the design of a creative-action metaphor that makes use of environmental sonic cues for aesthetic decision-making – time tagging. We place the problem of knowledge sharing within the context of current theoretical approaches to creativity. The results indicate that creative musical activities may involve the usage of environmental cues and intense social interactions. These aspects need to be addressed when designing support technologies for creative action.*

**Keywords:** *Second-wave ubiquitous music; knowledge sharing; jam2jam; time tagging.*

## Introduction

Research in the social and applied aspects of ubiquitous music (ubimus) making indicates that knowledge production and sharing may constitute key enablers for creative musical outcomes (Brown et al. 2014; Lima et al. 2012). In this paper, we discuss the concepts of shared, tacit and explicit knowledge. We describe the current approaches to musical creativity support, highlighting their limitations and potentials targeting a broad perspective on knowledge acquisition and sharing. Finally, we analyse two cases within the context of the ongoing efforts to support creative experiences by musicians and non-musicians in educational, artistic and everyday settings.

## Knowledge and creative magnitudes

Since Polanyi's (1958) initial formulation of the concept of tacit knowledge, the idea that some forms of knowledge are not amenable for sharing has increasingly gained acceptance. Based on a survey of 60 papers from the area of knowledge management, Grant (2007) analyses the impact of the tacit knowledge concept and formulates a model based on Polanyi's work. Grant's (2007) model adopts Polanyi's basic precept that all knowledge includes a degree of tacitness. Hence, a continuum between tacit and explicit states provides a better representation than the either/or usage found in other proposals of knowledge management through information technology. Grant's survey indicates that the adoption of an overly simplistic view of the tacit/explicit dimension leads to significant failures in knowledge management practice, especially in information-technology projects. The proposed model features contexts which are suitable for stakeholders with a limited background experience, with little tacit knowledge; through settings where experts with shared backgrounds

and experience can make use of their tacit knowledge; includes situations in which personal knowledge that can hardly be made explicit; and contexts where it is impossible for the stakeholders to articulate their knowledge, hence the label 'ineffable'.

Rather than equating tacit to implicit knowledge, Grant suggests that implicit knowledge might be described as tacit knowledge that has the potential to be made explicit. For example, a community that shares a common view of the necessary resources to achieve a goal while avoiding making their knowledge explicit through spoken or written language. The use of explicit representations – such as verbal explanations, graphic depictions or the implementation of symbolic systems – depends on the degree of specialization of the participants. Experts within a field have a large pool of shared tacit resources. Beginners, on the other hand, demand broadly shared knowledge, such as natural language, to eventually gain access to implicit resources.

Polanyi's model of tacit knowledge can be applied beyond the context of knowledge management. While knowledge transfer is an important aspect of artistic practice, no less important is the generation of new – original and relevant – knowledge (Dewey 1934). The processes involved in the production of new knowledge, encompassing both activities and results, have been dealt with within creativity studies (Kozbelt et al. 2010). A recent categorization of general creativity magnitudes fits well within the dimensions of knowledge proposed by Grant and Polanyi. Following (Beghetto and Kaufman 2007; Kaufman and Beghetto 2009) four levels of creative magnitude have been proposed: eminent creativity (Big-c), professional creativity (pro-c), everyday creativity (little-c) and personal creativity

(mini-c) (Kozbelt et al. 2010: 23). Big-c or eminent creativity encompasses manifestations socially established as paradigmatic examples of creative results, such as published works of art and scientific theories. Eminent creativity outcomes target professional creative products that involve wide social exposure. Personal experiences leading to creative products fall within the context of everyday or little-c creativity studies (Richards et al. 1988). Mini-c creativity is characterized by internal, subjective and emotional aspects of everyday creativity. Thus, the little-c label is reserved for everyday creative phenomena that yield products. Between little-c and Big-c phenomena, Kaufman and Beghetto (2009) suggest a third type of creative behaviour: professional creativity or pro-c, encompassing creative achievements that do not attain the eminence of Big-c manifestations. Both pro-c and Big-c processes require explicit knowledge only accessible to experts. The difference between these two magnitudes can be gauged by the social impact of the creative outcome. Within the context of musical practice, Big-c products are usually surrounded by a large production of explicit knowledge in the form of written discussions, analyses and derivative works (Simonton 1990). This facilitates the access to the musical work by a broader public. Pro-c products also rely on a fair amount of extramusical knowledge, but in this case implicit knowledge involving specialized skills in listening and sound-making plays a large role. Everyday musical creative phenomena are characterized by nontechnical settings and the participation of casual stakeholders (Keller et al. 2014b; Keller and Lima 2015). Therefore, little-c music-making does not require specialized knowledge and relies on local resources and personal experience, reducing the demands of tacit knowledge to achieve creative results.

Contrastingly, the ineffable quality of tacit knowledge characterizes mini-c musical phenomena. While musical creativity has traditionally been equated to sonic outcomes, the relationship between the material resources and the cognitive processes leading to those outcomes has only recently been addressed. How to share tacit knowledge remains one of the issues to be tackled by ubiquitous music research.

### **Musical knowledge**

Where is musical knowledge situated within the tacit/explicit dimension? The answer depends on the type of knowledge being considered. While musical systems shaped after the acoustic-instrumental paradigm – i.e., a view that reduces musical experience to symbolic or mechanic systems based on the constraints and possibilities afforded by acoustic musical instruments (cf. Bown et al. 2009; Keller et al. 2011; Keller et al. 2014 for critical reviews) – rely on explicit resources such as common-practice musical notation and digital emulations of instruments, ubiquitous musical designs have striven to attain both accessibility and sustainability through the incorporation of embedded-embodied experiences and community-shared knowledge. Even though there is nothing wrong with the reproduction of music practices that have been done for four hundred years, from a ubiquitous music perspective we believe creativity-oriented designs have to tackle the emergent music practices that target everyday venues involving the participation of non-professionals.<sup>1</sup> Hence, while acoustic-instrumental designs entail virtuosic performances (Wessel and Wright

---

<sup>1</sup> This need has been highlighted by the multiplication of music-making activities on networked platforms after 2020.

2002), ubimus designs embrace manifestations of everyday creativity (Keller 2020; Keller and Lima 2015; Pinheiro da Silva et al. 2013). The type of knowledge required by these two approaches to musical interaction design is very different. Acoustic-instrumental designs rely on explicit symbolic notation and/or extensive exposure to specialized instrumental practice. Ubimus designs rely on local and opportunistic usage of social and material resources.

The next two sections of this paper describe two ubiquitous music cases that involve musical and extramusical knowledge production and sharing. The first case targets educational settings and focuses on knowledge gained through social interaction. The second case summarizes results gathered in everyday settings (originally not meant for music making) and features knowledge acquisition and decision-making through the use of sonic environmental cues.

### **Case 1: Meaningful engagement with jam2jam**

This study looks at the educational affordances of the jam2jam interactive software environment. Jam2jam is a generative music system whose parameters are managed in real time by a human performer (cf. <http://explodingart.com/jam2jam>). Jam2jam provides a virtual band of generated music in popular music styles with user control over high-level musical parameters for individual parts including timbre, density, pitch range or tempo. Depending upon the version of jam2jam in use, controllers can be on-screen icons of faders, MIDI-based slider interfaces, or touch screen interface elements sending OSC (open sound control) messages to the generative engine. Jam2jam applications can be networked together into a synchronised music system

and parameter adjustments by any performer are broadcast to all nodes so that the state of all instances of jam2jam remain the same. Designed to promote meaningful engagement with music (Brown and Dillon 2012), the jam2jam system and associated activities, relied on aural and gestural engagement with an interactive music system. By focusing on modes of engagement (Brown 2000) the system leverages music listening skills as a feedback mechanism to monitor various types (modes) of skill development.

Jam2jam performances provide a network-jamming experience which pose two particular challenges for listening acuity and thus for skill development. Firstly, ensemble members may be geographically distributed, thus the normal visual or verbal cues associated with face to face musical performance are not present. This increases reliance on other coordinating cues such as sound. Secondly, the music is algorithmically generated and the performance control over sound events is indirect therefore gestural motor memory is not a reliable judge of parameter level balance making aural feedback more critical. In addition the generative parameters can produce unexpected results, only noticeable in the audio stream, which may require immediate responses.

Network-jamming interaction via jam2jam involves recognising sources of agency which might be oneself, another ensemble member or the generative algorithm. In the case of a distributed performance this task relies quite heavily on sonic cues. There are interface movements that provide hints that something is being changed, without specifying who or what has made the change. In an analysis of jam2jam interactions Adkins et al. (2012) point to Ricoeur's 'course of recognition' as a framework for understanding participant interactions. Ricoeur

divides the course of recognition into three elements: ‘recognition as identification’ where we notice that someone or something is acting and can classify or identify the characteristics of the action, ‘recognizing oneself’ such that distinctions between our actions and those of others or of other things are made explicit, and ‘mutual recognition’ where the recognition of oneself by others leads to a sense of personal and social identity.

Ricoeur’s framework provides a useful structure for exploring the role of aural awareness in performances with ubiquitous music systems, like jam2jam. The first component ‘recognition as identification’ is evident in ways participants learn the behaviour of the system and of other participants. The musical styles in jam2jam are popular music idioms such as reggae and synth-pop and a user’s familiarity with the genre conditions their expectations. Through individual exploration of parameter adjustments users learn to identify musical changes and begin to appreciate the emergent combinatorial effects of multiple parameter adjustments. In collaborative sessions combining this knowledge with visual cues performers are able to notice interventions from other participants.

Moving to the second component ‘recognition of oneself’, users can fairly easily appreciate changes they make from those of others and from the computer-generated variations. Given that the generative algorithm’s automation is quite limited, these distinctions are clear. Nevertheless, for novice musicians the combinatorial complexity of several parameters and several parts varying simultaneously can be confusing.

Distinguishing between the actions of multiple ensemble musicians also requires attention. In some cases arbitrary areas of responsibility are

established, for example player A may manage the drum part while player B manages the harmonic material. This subdivision of labour assists in ‘knowing’ who is acting. However, in most cases any change could be made by any player in the network. So a change by itself is not sufficient for recognising who is acting.

The third framework component, ‘mutual recognition’, addresses such identification of others and their identification of your actions. Over time musicians can become familiar with the patterns of behaviour and the ‘sound’ of other musicians. In jam2jam sessions the same can occur. However the indirect nature of audio control often makes learning these behaviours challenging. In a sense the task is one of meta-listening where attention is paid to the patterns of change rather than to the qualities of those sounds being generated by the computer. Despite these difficulties, users of jam2jam are still able to recognise tendencies toward subtle or dramatic variations, passive or aggressive control behaviours, and distinctive ‘moves’ that characterize individuals, comparable to performers that have favourite ‘licks’ or ‘riffs’ and composers that have recognisable musical signatures.

Generative ubiquitous music systems, like jam2jam, are often deployed for activities with non-expert musicians. The scaffolding provided by the automated playing facilitates their participation. It may seem that the ‘recognition’ process previously described may be a barrier to engagement. However research into uses of jam2jam shows a different outcome. Various deployments of the jam2jam system have been used in formal and informal educational and community music settings. In each of them, listening is a key strategy for knowledge generation and sharing. Listening is critical because musical expression and

communication is central to the jam2jam experience. These outcomes suggest that music-making transcends other communication methods and involves a wordless knowing of others that becomes a basis for relationships and interactions within social contexts (Dillon 2011).

### **Case 2: Time tagging in everyday settings**

While the first case focused on knowledge production and exchange within educational settings, this section deals with support for creative activities in everyday contexts. Back in 2010, Keller and collaborators proposed time tagging as a strategy to avoid the computational burden of the visually oriented approaches to audio mixing (Keller et al. 2010). This creative-action metaphor provided a fertile ground for musical experiences in everyday settings featuring the participation of non-musicians (Farias et al. 2014; Keller et al. 2013; Pinheiro da Silva et al. 2013). Experiments with casual users doing simple mixing activities on portable devices indicated that the time tagging metaphor fostered creative results (Farias et al. 2015) and efficient usage of resources (Radanovitsck et al. 2011).

Two generations of prototypes were designed and deployed (Farias et al. 2015). As an initial validation process, Keller et al. (2009) used an emulation of a first-generation mixDroid prototype (mixDroid 1G) for the creation of a complete musical work. The objective was to test whether the interaction technique would be suitable for a complete sound-mixing cycle: from the initial state — defined as a collection of unordered sound samples, to the final state — a time-based organised set of sounds. The procedure encompassed several mixing sessions. The mixDroid 1G prototype was used in the emulation mode on a laptop computer

and was activated through pointing and clicking with an optical mouse. Several dozens of sound samples were used, with durations ranging from less than a second to approximately two minutes. The temporal structure of the mix was based on the temporal characteristics of the sonic materials (frog calls). The result was a seven-minute stereo sound work – Green Canopy On The Road – the first documented ubiquitous music work, premiered at the twelfth Brazilian Symposium on Computer Music, held in Recife, PE (Keller et al. 2009).

After the initial validation phase, two complementary studies were conducted. Focusing on the demands of casual participation in everyday contexts, a second study (Pinheiro da Silva et al. 2013) was carried out in public settings (at a shopping mall, at a busy street, in a quiet outdoor area featuring biophonic sounds) and in private settings (at the home of each participant and at a studio facility). Six subjects participated in 47 mixing sessions using samples comprising urban sounds and biophonic sources. Creativity support was evaluated by means of a creative-experience assessment protocol encompassing six factors: productivity, expressiveness, explorability, enjoyment, concentration, and collaboration (CSI-NAP v. 0.1 – Carroll et al. 2009; Keller et al. 2011b).<sup>2</sup> Outdoor sessions yielded higher scores in productivity, explorability, concentration and collaboration when compared to studio sessions.

A third study made use of recorded vocal samples created by the participants (Keller et al. 2013). To untangle the effects of the location and the type of activities, three conditions

---

<sup>2</sup> The CSI-NAP protocol has gone through multiple deployments and adjustments that currently reflect the need for versatility while keeping the consistency of the assessments. See Keller et al. 2014 for a theoretical discussion of requirements for creativity assessment.



were studied: place, including domestic and commercial settings; activity type, i.e. imitative mixes and original creations; and body posture, executing the mix while standing or sitting. Ten subjects took part in an experiment encompassing 40 interaction sessions using mixDroid 1G. Subjects created mixes and assessed their experiences through a modified version of the CSI protocol (Keller et al. 2011b). Explorability and collaboration factors yielded superior scores when the activities were carried out in domestic settings.

The results highlighted the impact of the venue on the support of everyday creative musical experiences. The outdoor spaces were preferred by the participants of the second study and domestic settings got slightly higher ratings in the third study. While the profile of the subjects impacted the outcome of the third study, this trend was not confirmed by the second study's results. Hence, the main conclusion to be drawn from these deployments points to the impact of the venue on the subjects' evaluation of the creative experience. Both their ability to explore the potential of the support metaphor and their ability to collaborate were boosted by domestic settings and by outdoor settings.

## Conclusions

We presented the application of two ubimus approaches to overcome the problem of knowledge acquisition and sharing during creative musical activities. The second example featured time tagging, a creative-action metaphor that makes use of local sound cues to scaffold decision-making. The three time-tagging studies discussed in this paper point to a growing body of evidence indicating that this creativity support metaphor may be well suited to handle knowledge sharing in ubiquitous musical activities. The first case

provided a discussion of the use of jam2jam in educational settings, a ubimus system designed both for remote and colocated synchronous musical activities. The deployments of jam2jam indicate that participants deal with knowledge acquisition and agency at three levels. The first involves 'recognition as identification' - where the participants' actions are related to the corresponding sonic outcomes. The second entails 'recognition of oneself' - involving the ability to separate one's own sonic products from other participants' sonic products. The third level encompasses a process of 'mutual recognition' - where the musical exchanges lead to a sense of shared identity.

Both studies illustrate how listening provides support for creative activities that demand knowledge acquisition and sharing. In his article "Music is a wordless knowing of others" the jam2jam project developer, and former leader of important Australian research initiatives, Steve Dillon reported that inexperienced musicians, including young children and the disabled, are able to establish meaningful musical interactions and indirectly develop musicianship skills through group-based musical activities (Dillon 2011). He suggests that this knowledge of others and of music develops naturally through sonic, visual and tactile communications indicating that in creative activities we can do more than listen for pleasure, we can be listening for knowledge.

To complement these findings, the second cycle of ubimus initiatives has highlighted the role of multisensoriality as a conduit for shared decision-making, including not only modality-specific information but also intermodal strategies such as the use of taste, smell or shapes and visual textures as resources to induce musical actions. These strategies point to the need to revisit the standard concepts

employed in music theory as a way to align the theoretical constructs with the post-2020 reality of a growing diversity of artistic practices that are not supported, and much less encouraged, by 20th-century music theory (cf. Keller and Lazzarini 2017; Keller et al. 2021).

A promising line of ubimus research targets the development, deployment and assessment of pliable design constructs, such as ‘musical stuff’ (Messina et al. 2022). Musical stuff is defined as “(1) a phenomenology of (2) pliable entities that enable (3) distributed creative activities, (4) deployable on the musical internet.” This four-component definition takes into account the distributed aspects of music-making emphasizing the role of the community-based common assets that are still accessible by means of network infrastructure (items 3 and 4). It also stresses the dual nature of ubimus stakeholders, indicating that human and material resources tend to depend on each other and consequently resist the enforcement of hierarchies (items 1 and 2).<sup>3</sup>

This proposal is, of course, one among many others. An exciting quality of recent ubimus developments is the emergence of strikingly different approaches to handle old and new problems of technological design and deployment which feature a profound respect for aesthetic diversity and a sensitivity toward the potential impact of artistic endeavors on our planet (Costalonga et al. 2021). These emerging

---

<sup>3</sup> This aspect may appear to be subtle but it carries the potential to reshape the design of musical infrastructure. Rather than insisting on ‘master-slave’ models of organization, second-wave ubimus proposals tend to rely on distributed decision-making processes that reduce explicit exchanges. This tendency goes against the grain of interaction models applied in social networks, which rather than building and fostering the expansion of common assets, strongly enforce corporate ownership of resources and permanent feedback from users to ensure financial returns through individualized data tracking.

ubimus frameworks help us to keep our focus on what matters: diversity, sustainability, well-being and community-building. Without these qualities, technological developments are just empty shells.

### Acknowledgements

The research reported in this paper has been partially supported by the Brazilian Science Council (CNPq Research Productivity Grant 202559/2020-3) We would like to thank the editorial team of Farol for this opportunity to showcase the work of Ubiquitous Music Group.

### References

- ADKINS, B., DILLON, S., BROWN, A. R., HIRCHE, K., GIBBONS, C. The Role of Generative Arts in Supporting Cultural Participation: A conceptualisation of the jam2jam network Jamming Tool. In M. Docherty, S. Kenderdine, T. Wyeld (eds.), 13th International Conference on Virtual Systems and Multimedia (VSMM) (pp. 1–9). Brisbane: The International Society on Virtual Systems and MultiMedia, 2007. <http://australia.vsmm.org/proceedings.htm>
- BEGHETTO, R. A., KAUFMAN, J. C. Toward a broader conception of creativity: A case for “mini-c” creativity, *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts* 1:2, 2007, pp. 73-79.
- BOWN, O., ELDRIDGE, A., MCCORMACK, J. Understanding interaction in contemporary digital music: From instruments to behavioural objects, *Organised Sound* 14, 2009, pp. 188-196.
- BROWN, A. R., Modes of Compositional Engagement. *Mikropolyphony* 6, 2000. [http://pandora.nla.gov.au/pan/10054/20021007-0000/farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume6/brown\\_a/brown\\_a.html](http://pandora.nla.gov.au/pan/10054/20021007-0000/farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume6/brown_a/brown_a.html)

- BROWN, A. R. Engaging in a sound musicianship. In G. McPherson (ed.), *The Child as Musician: A handbook of Musical Development* (pp. 208–220). New York: Oxford University Press, 2015.
- BROWN, A. R., DILLON, S. Meaningful Engagement with Music Composition. In David Collins, ed., *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process* (pp. 79-110). Surrey, UK: Ashgate, 2012.
- BROWN, A. R., STEWART, D., HANSEN, A., STEWART, A. Making meaningful musical experiences accessible using the iPad, In Keller, D., Lazzarini, V., Pimenta, M. S., eds., *Ubiquitous Music*, Heidelberg Berlin: Springer International Publishing, 2014, pp. 65-8.
- CARROLL, E. A., LATULIPE, C., FUNG, R., TERRY, M. Creativity factor evaluation: Towards a standardized survey metric for creativity support, In *Proceedings of the Seventh ACM Conference on Creativity and Cognition*, Berkeley, CA: ACM, Berkeley, CA, 2009, pp. 127-136.
- COSTALONGA, L. et al. *The Ragpicking DMI Design: The case for green computer music*. 10th International Conference on Digital and Interactive Arts. 2021.
- DEWEY, J. *Art as Experience*. New York: Putmans, 1934.
- DILLON, S. C. Music is a wordless knowing of others: Resilience in virtual ensembles, In A. Brader (ed.), *Songs of Resilience* (pp. 239-254). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- FARIAS, F. M., KELLER, D., PINHEIRO DA SILVA, F., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V., LIMA, M. H., COSTALONGA, L., JOHANN, M. Everyday musical creativity support: mixDroid second generation (Suporte para a criatividade musical cotidiana: mixDroid segunda geração), In Keller, D., Lima, M. H. and Schiavoni, F., eds., *Proceedings of the V Workshop on Ubiquitous Music (V UbiMus)*. Vitória, ES: Ubiquitous Music Group, 2014.
- GRANT, K. A. Tacit knowledge revisited – We can still learn from Polanyi, *The Electronic Journal of Knowledge Management* 5(2), 2007, pp 173-180, <http://www.ejkm.com>.
- KAUFMAN, J. C., BEGHETTO, R. A. Beyond big and little: The four c model of creativity, *Review of General Psychology* 13(1), 2009, pp. 1-12.
- KELLER, D. *Everyday musical creativity*. In *Ubiquitous Music Ecologies*, London: Routledge, 2020, pp. 23-51.
- KELLER, D., ALIEL, L., FILHO, M. C. & COSTALONGA, L. Toward Ubimus Philosophical Frameworks. *Open Philosophy* 4(1), 2021, pp. 353–371.
- KELLER, D., BARREIRO, D. L., QUEIROZ, M., PIMENTA, M. S. "Anchoring in ubiquitous musical activities", In *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2010, pp. 319-326.
- KELLER, D., CAPASSO, A., TINAJERO, P., FLORES, L. V., PIMENTA, M. S. Green Canopy: On The Road [Ubiquitous Music Work] In *Proceedings of XII Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2009)*, Porto Alegre, RS: SBC, 2009.
- KELLER, D., FERREIRA, E., PINHEIRO DA SILVA, F., LIMA, M. H., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V. *Everyday musical creativity: An exploratory study with vocal percussion (Criatividade musical cotidiana: Um estudo exploratório com sons vocais percussivos)* In *Proceedings of the National Association of Music Research and Post-Graduation Congress - ANPPOM*, Natal, RN: ANPPOM, 2013.
- KELLER, D., FLORES, L. V., PIMENTA, M. S., CAPASSO, A., TINAJERO, P. Convergent trends toward ubiquitous music, *Journal of New Music Research* 40(3), 2011, pp. 265-276.
- KELLER, D. & LAZZARINI, V. Theoretical approaches to musical creativity: The ubimus perspective. *Musica Theorica* 2(1), 2017, pp. 1-53.
- KELLER, D., LAZZARINI, V., PIMENTA, M. S. (eds.) *Ubiquitous Music*, Vol. XXVIII, Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing, 2014a. (ISBN: 978-3-319-11152-0.)
- KELLER, D., LAZZARINI, V. & PIMENTA, M. S. Ubimus through the lens of creativity theories. In Damián Keller, Victor Lazzarini and Marcelo S. Pimenta, eds.,

Ubiquitous Music, Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing, 2014, pp. 3-23.

KELLER, D., LIMA, M. H. Supporting everyday creativity in ubiquitous music making, In Kostagiolas, P., Martzoukou, K. and Lavranos, C., eds., Trends in Music Information Seeking, Behavior, and Retrieval for Creativity. Vancouver, BC: IGI Global Press, 2015.

KELLER, D., MILETTO, E. M., OTERO, N. Creative surrogates: Supporting decision-making in ubiquitous musical activities, In Proceedings of the 3rd International Conference on Computation, Communication, Aesthetics and X (xCoAx 2015), Glasgow, Scotland: xCoAx, 2015.

KELLER, D., PINHEIRO DA SILVA, F., GIORNI, B., PIMENTA, M. S., QUEIROZ, M. Spatial tagging: an exploratory study (Marcação espacial: estudo exploratório), In Costalonga, L., Pimenta, M. S., Queiroz, M., Manzolli, J., Gimenes, M., Keller, D., Farias, R. R., eds., Proceedings of the 13th Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2011), Vitória, ES: SBC, 2011b.

KELLER, D., TIMONEY, J., COSTALONGA, L., CAPASSO, A., TINAJERO, P., LAZZARINI, V., PIMENTA, M. S., LIMA, M. H., JOHANN, M. Ecologically grounded multimodal design: The Palafito 1.0 study. In Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC 2014), Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2014b.

KOZBELT, A., BEGHETTO, R. A., RUNCO, M. A. Theories of creativity, In Kaufman, J. C., Sternberg, R. J., eds., The Cambridge Handbook of Creativity. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010, pp. 20-47.

LAZZARINI, V., YI, S., TIMONEY, J., KELLER, D., PIMENTA, M. S. The Mobile Csound Platform, In Proceedings of the International Computer Music Conference, ICMA, Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2012, pp. 163-167.

LIMA, M. H., KELLER, D., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V., MILETTO, E. M. Creativity-centred design for ubiquitous musical activities: Two case studies,

Journal of Music, Technology and Education 5(2), 2012, pp. 195-222.

MESSINA, M., KELLER, D., ALIEL, L., GOMEZ, C., FILHO, M. C. & SIMURRA, I. The Internet of Musical Stuff (IoMuSt): ubimus perspectives on artificial scarcity, virtual communities and (de)objectification. INSAM: Journal of Contemporary Music, Art and Technology 9, 2022, pp. 26-50.

PINHEIRO DA SILVA, F., KELLER, D., FERREIRA, E., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V. Everyday musical creativity: Exploratory study of ubiquitous musical activities (Criatividade musical cotidiana: Estudo exploratório de atividades musicais ubíquas), Música Hodie 13, 2013, pp. 64-79.

POLANYI, M. Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy, London: Routledge, 1958.

RADANOVITSCK, E. A. A., KELLER, D., FLORES, L. V., PIMENTA, M. S., QUEIROZ, M. mixDroid: Time tagging for creative activities (mixDroid: Marcação temporal para atividades criativas), In Costalonga, L., Pimenta, M. S., Queiroz, M., Manzolli, J., Gimenes, M., Keller, D., Faria, R. R., eds., Proceedings of the XIII Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2011), Vitória, ES: SBC, 2011.

RICHARDS, R., KINNEY, D., BENET, M., MERZEL, A. Assessing everyday creativity: Characteristics of the lifetime creativity scales and validation with three large samples, Journal of Personality and Social Psychology 54, 1988, pp. 476-485.

SIMONTON, D. K. History, chemistry, psychology, and genius: An intellectual autobiography of historiometry, In Runco, M. A., Albert, R. S., eds., Theories of Creativity, Newbury Park, CA: Sage, 1990, pp. 92-115.

WESSEL, D., WRIGHT, M. Problems and prospects for intimate musical control of computers, Computer Music Journal (26:3), 2002, pp. 11-22.

***Damián Keller***

<https://orcid.org/0000-0002-0866-3066>

Professor Associado de Tecnologia Musical na Universidade Federal do Acre e na Universidade Federal da Paraíba no Brasil. É cofundador da rede internacional de investigação Ubiquitous Music Group e membro fundador do Centro de Investigação Musical da Amazônia (NAP). Publicou mais de duzentos artigos sobre música ubíqua e prática criativa ecologicamente fundamentada em revistas sobre tecnologia da informação, design, educação, filosofia e artes. O seu último livro coeditado é Ubiquitous Music Ecologies (Routledge).

Email: [dkeller@ccrma.stanford.edu](mailto:dkeller@ccrma.stanford.edu)  
<http://ccrma.stanford.edu/~dkeller>

***Leandro Costalonga***

<https://orcid.org/0000-0002-0252-9624>

Graduado em Ciência da Computação (2001), mestrado em Computação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005) e doutorado em Computing, Communication, and Electronics - University of Plymouth, UK (2009). Professor do Departamento de Computação e Eletrônica (DCEL/CEUNES) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo.

Email: [leandro.costalonga@ufes.br](mailto:leandro.costalonga@ufes.br)  
[llcostalonga@gmail.com](mailto:llcostalonga@gmail.com)

# SEÇÃO TEMÁTICA

## DO IMAGINAR AO VESTIR: PROCESSOS E EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS SOBRE O RITO DE PASSAGEM - CASAMENTO

*FROM IMAGINING TO WEARING: PROCESSES AND ARTISTIC  
EXPERIMENTATION ON THE RITE OF PASSAGE - MARRIAGE*

**Elaine Karla de Almeida**

UNIVERSIDADE DE LISBOA, FACULDADE DE BELAS-ARTES, CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE  
ESTUDOS EM BELAS-ARTES (CIEBA)

**Michele Dias Augusto**

UNIVERSIDADE DE LISBOA, FACULDADE DE BELAS-ARTES, CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE  
ESTUDOS EM BELAS-ARTES (CIEBA) , Bolseira de Doutoramento da FCT

**Resumo:** Apresentamos uma súmula do processo criativo do projeto artístico “Mirar-Imaginar-Vestir”, uma abordagem interdisciplinar dos campos da moda, das artes cênicas e da instalação interativa, com objetivo de explorar os conceitos simbólicos, sociais e afetivos, do rito de passagem do casamento, através da memória dos acervos do Museu Nacional do Traje (MNT) e do Museu Nacional do Teatro de da Dança (MNTD) - os trajes de noivas e os bailados da temática do romance de Inês de Castro e Pedro I, de Portugal.

**Palavras-chave:** Casamento; vestido; memória; Inês de Castro; Pedro I.

**Abstract:** *We present a summary of the creative process of the artistic project "Mirar-Imaginar-Vestir", an interdisciplinary approach to the fields of fashion, performing arts and interactive installation, with the aim of exploring the symbolic, social and affective concepts of the rite of passage of the wedding, through the memory of the collections of the Museu Nacional do Traje (MNT) and the Museu Nacional do Teatro de da Dança (MNTD) - bridal costumes and ballets based on the romance of Inês de Castro and Pedro I, from Portugal.*

**Keywords:** *Marriage; dress; memory; Inês de Castro; Pedro I.*

## Introdução

O artigo pretende apresentar o percurso criativo de partes do projeto artístico “Mirar-Imaginar-Vestir” e o desenvolvimento das investigações relativas aos estudos de trajes cênicos e de ritos de casamento, as sensações e afetos vinculadas às lembranças destes trajes através dos acervos do Museu Nacional do Traje (MNT) e do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), ambos situados no Parque do Monteiro-Mor. A seguir relatar o processo de captação e tradução das referências sensíveis e plásticas para o conceito artístico imaginado, tendo em vista a construção da imagem, desejada ou não, do vestido imaginário, abarcado na memória do rito. Para ao fim exibir uma reflexão acerca do ato de vestir e o conceito do rito matrimonial e a relação com o espectador, a posteriori, durante o período da exposição do projeto.

A comunicação se fundamenta na mostra do percurso metodológico das experimentações vivenciadas durante o percurso da criação da instalação artística partir da captação de elementos da memória do Patrimônio Cultural, registros de antepassados, do imaginário das narrativas literárias e das imagens presentes na sociedade ocidental, a fim de utilizá-las como fios condutores de maneira a ressignificá-los através de novas obras artísticas.

## 1. As Bases de Investigação

### 1.1 O Museu Nacional do Traje e acervo dos trajes de noivas

O MNT foi fundado em 26 de julho de 1977, e conta com um acervo atualmente com aproximadamente 40 mil peças, é constituído por aquisições (compras), incorporação de trajes e acessórios existentes noutros museus nacionais e doações de particulares (90% do acervo, com peças de indumentária histórica e acessórios, datados desde o século XVIII à

contemporaneidade.

O Museu Nacional do Traje integra-se no ramo das Artes Decorativas. Pretende reconstituir e divulgar a memória e a contemporaneidade do traje civil e dos têxteis em geral, assumindo-se como museu de referência em Portugal (TEIXEIRA, 2018, 29).

O acervo do MNT possui outros elementos importantes para a compreensão do património histórico-cultural de Portugal, tais como o próprio palácio, o jardim e suas esculturas, os adereços e a biblioteca, com seus documentos e fotografias, e se configura um símbolo de salvaguarda da memória de suma relevância para a compreensão da história cultural de Portugal.

### 1.2 Museu Nacional do Teatro e da Dança

O MNTD é o arquivo das memórias e da história das artes do espetáculo em Portugal. Fundado por Vítor Pavão dos Santos e com apoio de Amélia Rey Colaço, em 1982, com a atribuição e competência de “proceder à recolha, conservação, identificação, estudo e divulgação de espécies relativas ao teatro e a outras formas de espetáculo com ele relacionadas” (ALVAREZ, 2005, 49). O seu acervo, com cerca de 260.000 peças, se constitui das obras das artes do espetáculo, a memória coletiva e o seu caráter efêmero pois guarda o produto de vários processos criativos. A coleção do museu é constituída por variados tipos de peças, nomeadamente: Trajes de cena, fotografias, postais ilustrados, maquetas ou projetos de cenário figurinos, desenhos, retratos, caricaturas, cartazes, programas, folhetos e folhas de música.

O espaço enquanto guardião das memórias das artes da cena, podemos observar seu valor de património cultural, enquanto testemunho que manifesta valores culturais



relevantes, assume-se como um elemento de identidade, de memória coletiva e tem um papel preponderante no desenvolvimento da comunidade local onde se insere.

## **2. Projeto Artístico “Mirar-Imaginar-Vestir”**

O projeto artístico "Mirar-Imaginar-Vestir" é um projeto interdisciplinar de artes visuais que integra os campos da moda, da fotografia e da instalação. A proposta tenciona explorar os conceitos simbólicos, sociais e afetivos do rito de passagem matrimonial presentes no cotidiano das sociedades, para elaborar processos de criação artística em diversas linguagens e formas de difusão de sentidos.

O percurso inicia-se no ato de Mirar, que permite olhar através das obras e dos registros fotográficos, sendo um importante revelador de informações e detonador de emoções, permitindo que seu significado ultrapasse o que os olhos enxergam, uma vez que,

O valor das imagens como evidência para a história do vestuário é inquestionável. Alguns itens das vestimentas sobreviveram por milênios. No entanto, para mudarmos o foco do item isolado para o conjunto, para saber o que se usava com o que, é necessário recorrer a pinturas e gravuras, assim como alguns manequins de moda remanescentes, principalmente do século 18 ou de um pouco mais tarde (BURKE, 2004, 99).

As potencialidades poéticas das fotografias, em especial dos registros de casamentos, se tornam materialidade artística, permitindo ao observador imergir em um ambiente que promove tensões entre passado e presente, ausência e presença, esquecimento e memória.

Ao captarmos as referências sensíveis e plásticas que envolvem o processo de escolha dos signos essenciais para o desejo, percorremos o ato do Imaginar: através da linguagem vestida em desenhos e traje instalação, através da

ótica cênica das narrativas imaginadas – propor novos olhares a partir de conexões simbólicas e das memórias literárias. A imagem construída, desejada ou não, do vestido imaginário, que se compõe de lembranças e desejos alimentados por fatores externos e internos. Uma ação reflexiva acerca da demarcação cultural do uso da indumentária de casamento e a representação social deste código, através de desenhos do processo de criação de um vestido de noiva, ilustrações e colagens referenciais e pelo “vestido invisível” construído a partir do conceito da imaginação do vestido ideal ou do não uso deste código vestido.

O percurso finaliza com o ato de Vestir, que propõe uma reflexão sobre o rito de casamento no sensível do espectador e a mensagem a ser entendida. Uma instalação interativa que busca a ação vestir/despir como ponto principal de conexão. Após o contato com as memórias de antepassados e imagens culturais, o indivíduo imagina-se num determinado contexto idealizado por seu núcleo familiar ou seu próprio desejo individual diante do ritual, o entrelaçamento de modelos e de anseios que determinam o ato de interação para com os objetos vestíveis dispostos no espaço, a fim de provocar o contato com o percurso sensível de um indivíduo com objetivo de rememorar e/ou criar afetos e vivências através dos sentidos.

### **2.1 Entrelaces - os vestidos e a memória afetiva**

Neste percurso propomos experienciar sensações/sentimentos através do contato com trajes elaborados em papel e a criação de uma atmosfera sensorial, com objetivo de rememorar e/ou criar afetos e vivências através dos sentidos, oportunizando ao espectador, visões exploratórias, com novas perceptivas, integrando-o enquanto participante da obra.

Abarcamos, neste íterim, olhares sobre o matrimônio, visões de experiências de vida e suas experimentações, propiciando reflexões diversas sobre o que, culturalmente, foi entendido como o destino da mulher.

O casamento é um dos ritos de passagem mais importantes, carregado de valores simbólicos – construídos socialmente – com lugar de destaque na maioria das sociedades. Nas celebrações, a noiva desempenha papel de destaque, “o vestido de noiva é o traje mais caro, glamoroso e especial que uma mulher irá vestir em toda a sua vida.” (WORSLEY, 2010,12).

Até o início do século XX, 1940-50, as noivas das comunidades pomeranas utilizavam, como traje do casamento, um vestido preto, com comprimento  $\frac{3}{4}$ , véu e grinalda brancos, e com flores na grinalda – flores de pêsego, no Sul do Brasil (HAMMES, 2014, 230).

Atualmente, o registro mais antigo de traje de noiva branco, inspirado no ideal clássico das representações das deusas antigas, foi o vestido de casamento de D. Maria II (1836), mas essa cor só se popularizou após o casamento da rainha Vitória, da Inglaterra, em 1840 (TEIXEIRA, 1996, 39).

Os primeiros estudos sobre trajes de noivas, do Museu Nacional do Traje, foram documentados no catálogo Traje de Noiva 1800-

2000 (TEIXEIRA, 1996), que apresenta estudos formais das peças inventariadas, acrescidos de informações documentais sobre a aquisição, a curadoria e o setor de restauro.

A investigação realizada no Museu (de 06/04 a 28/07/2022), utilizou como corpus visual, documental e de captação de dados, os trajes do acervo, as representações iconográficas das ilustrações e das fotografias. Neste período, analisamos 37 trajes de noivas - com datação entre 1838 a 1969 - dentre os quais, elencamos dois exemplares para o projeto artístico.

A proposta artística do Vestir, utiliza como referência as “paper dolls”, bonecas de papel - acompanhadas de roupas que poderiam ser trocadas - vendidas em bancas de jornais, muito populares nas décadas de 1970 e 1980 (NOGUEIRA, 2022). A composição dessa etapa da exposição conta com a elaboração de um manequim (silhueta humana) confeccionado em papietagem e papel marchê e de três vestidos de noiva feitos em papel. Dois dos vestidos propostos, serão confeccionados em papel, dispostos de forma que possibilite, aos visitantes, o seu uso - para essa criação, escolhemos, como referência, dois exemplares pertencentes ao acervo do MNT - um preto, como os utilizados na cultura pomerana até meados do século XX e outro creme (figura 1).



Figura 1.  
Fotografia/  
Composição. (Fonte:  
Acervo da Artista)



## 2.2 O não casamento de Inês

O projeto representa a alma de Inês de Castro, personagem histórica, da casa real portuguesa do período medieval, segunda esposa do rei D. Pedro I, que primeiramente foi dama de companhia de D. Constança, primeira esposa de D. Pedro I. A narrativa visual do projeto artístico se baseia no romance, que segundo alguns cronistas descreveram, iniciou-se anos antes da morte de D. Constância em 1349, este fato contém um elemento de mistério, pois “desde 1345 são relatadas, em consequência do parto de D. Fernando I, a sua saída de cena quatro anos antes do que terá acontecido, fato que promoveu mais força e demonstrou mais tempo para que o amor de Pedro e Inês pudesse livremente florescer sem o compactar em apenas cinco anos” (MUXUGATA, 2019:12).

Fernão Lopes narrou em suas crônicas que, em junho de 1361, em Cantanhede, D. Pedro:

jurou aos Evangelhos por ele corporalmente tangidos que, sendo infante, vivendo ainda el-rei e estando ele em Bragança, podia haver uns sete anos pouco mais ou menos, não se acordando do dia e mês, que ele recebera por sua mulher lídima por palavras de presente como manda a Santa Igreja, Dona Inês de Castro [...]. E que essa Dona Inês recebera ele por seu marido por semelháveis palavras e que, depois do dito recebimento, a tivera sempre por sua mulher até ao tempo da sua morte, vivendo ambos de comum e fazendo-se maridança qual deviam (AS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES, 1969).

A personagem de inspiração, a galega, “senhora nobilíssima [...] dotada de rara formosura e tão extremada graça” (FIGUEIREDO, 1817: 224), é dona de uma narrativa repleta de misticismo, intrigas e dramaticidade, a iniciar pelo matrimônio as secretas, o seu assassinato encomendado pelo Rei D. Afonso IV, a justiça posterior feita por D. Pedro, a narrativa mágica da coroação póstuma como rainha, relatada

de formas diversas através das crônicas, D. Pedro: Fez desenterrar aquelle cadaver de belleza amada, e vestido, e com coroa de ouro na cabeça, para que reinasse morta na saudade dos Portuguezes assim como havia reinado viva em sua alma [...] (FIGUEIREDO, 1817: 226).

Observamos uma dualidade de ideais, de um lado a tentativa de Pedro em legitimar a sua união com Inês mesmo após a sua morte e do outro a intenção de desacreditar esta união perante a sociedade, tal fato realizado por Fernão Lopes através de seus relatos favoráveis ao reinado de D. João I (filho de Pedro I e Teresa Lourenço) em relação ao herdeiro de Pedro e Inês, no intuito de gerar negativas para desacreditar a possibilidade de um casamento legítimo entre eles (FERREIRA, et al, 2021).

Fernão Lopes criou uma atmosfera de dúvida no imaginário póstumo do casal ao evidenciar a legitimidade do casamento, “[...] e não ser duvida a alguns, que do dito recebimento tinham não boa suspeita se fora assim ou não: que ele dava de si fé e testemunho de verdade, que assim se passara de feito como dito havia” (AS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES, 1969). Ainda reforça tal negativa na passagem que indica que o

casamento não foi exemplado a todos os do reino em vida do dito rei D. Afonso, por medo e receio que seu filho d'elle havia, casado de tal guisa sem seu mandado e consentimento, porém agora el-rei, nosso senhor, por desencarregar sua alma e dizer verdade e não ser duvida a alguns que d'este casamento parte não sabiam se fôra assim ou não[...] (AS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES, 1969).

O trabalho utilizou o “matrimônio as secretas” descrito na literatura e como o não-casamento público do herdeiro do trono ficou registrado no imaginário popular. Adicionadas as visões cênicas de Inês e Pedro como elemento formador deste imaginário. Para tal efeito, nos

inspiramos nos desenhos de figurinos e trajes de cena que fazem parte do acervo do MNTD. Dentre as diversas representações do romance destacamos o Bailado Inês de Castro da C.º de Bailados Verde Gaio (1940) e os desenhos de figurinos de José Barbosa (figura 3) para as personagens Inês e Pedro, e Aias e fotografias de Francis Graça interpretando D. Pedro e Ruth

Walden como Inês de Castro utilizadas no painel de referências iconográficas do processo.

O não vestido de Inês se alimentou das reservas (BARTHES, 2005) do corpus linguístico das narrativas, do repertório das crônicas e de romances, assim como de aspectos plásticos das criações de figurinos da coleção do acervo, convertidos em imagens que reflitam o caráter



Figura 3.

Bailado Inês de Castro, personagens Inês e Pedro (Esq) e Aia (Dir), desenhos de figurino - MNT 141566 e MNT 141566 C.º de Bailados Verde Gaio, 1940, figurinos de José Barbosa (Fontes: Montagem: Michele Augusto; Arquivos originais: acervo MNTD)



Figura 4.  
 Concept board criativo.  
 (Fonte e foto: Acervo da  
 Artista)

sensível do drama histórico. Os figurinos para "D. Pedro e D. Inês" e sobretudo as "Aias" (figura 4), apresentam aspectos peculiares de criação ao mesclar elementos da indumentária trecentista com o estilo de seu tempo, mais modernista na composição do traje com corpo mais afinado e alongado, a composição do figurino mais ajustado e com uma gola mais estilizada em comparação com a modelagem de um gorjal medieval trecentista. Aliados a suavidade de movimentação dos corpos das fotografias dos bailados (figura 5), a se inspirar em registros de Les Grand Ballets Canadiens e Grupo Gulbenkian de Bailados, entre outras do acervo de Armando Jorge (Fonte: MNTD, arquivos de Armando Jorge).

A figura 4 sintetiza a força sensível das conexões de signos obtidos através de fios condutores linguísticos e visuais, ao sentido de "projetar as formas familiares" (GOMBRICH, 2007) por meio de mensagens associadas (BARTHES, 2005) de maneira simbólica e sensível através do conceptboard e o traje instalação (Figura 5). O ato criador baseou-se na representação imagética do túmulo, a ligação dos amantes para além vida, a santificação da figura feminina sacrificada, a questão política de sua posição diante das relações da corte, sendo assim representada com a rainha branca do jogo de xadrez uma vez que este jogo está presente no túmulo do casal, em Alcobça (construído entre 1358 e 1367), na qual contém a roda da vida,

dentro deste gira a roda da fortuna que conta-nos a história de Inês e Pedro vista pelos olhos do próprio rei (ATÉ QUE A MORTE NOS SEPARE, sem data). Na composição escultórica contém uma cena de harmonia conjugal na qual o casal joga xadrez, conforme apontado por Isabel Stilwell (2021) em seu romance histórico sobre o casal.

O coração agiu como relicário de força e espiritualidade, associadas ao conflito régio e o amor que venceu a morte, "raramente se encontrou em alguém um amor tão grande como aquele que el-rei D. Pedro teve a D. Inês, [...] não há amor tão verdadeiro como aquele ao qual o grande espaço de tempo não faz perder

da memória a pessoa amada que morreu" (AS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES, 1969). Os nós que formam o coração marcam a força da alma de Inês que transborda da figura translúcida tanto em volume quanto em luminância através do artifício material da luz interna na posição coronária do corpo.

Sendo assim, o não-vestido pretendeu representar a perspectiva imaginativa de uma cena deste possível matrimônio às secretas descrito nas crônicas, e de forma podemos dar vista a esta imagem mental. O vestido translúcido (figura 5) apresenta o conceito da criação da forma, da indumentária do rito posto à prova.

Figura 5.  
Processo de construção do não-vestido de Inês. (Fonte e foto: Acervo da Artista)



### 3. Conclusão

A exposição artística “Mirar-Imaginar-Vestir” tem como proposta alargar as memórias e o imaginário do ritual de casamento, abrangendo as vivências dos espectadores como participante ativo na elaboração da obra. Dessa forma, o ato de vestir é ressignificado pelos olhares das artistas e do público participante, com a possibilidade de explorar os conceitos simbólicos, sociais e afetivos do rito de passagem presentes no cotidiano das sociedades, resultando num processos de criação artística com múltiplas linguagens e formas de difusão de sentidos.

As formas e significados utilizados durante os processos experimentais artísticos, pretenderam elucidar que a “experiência das emoções da alma, toda sua tragicidade, não se encontra separada da experiência interna das formas, que por sua vez é indissolúvel do conteúdo” (MEYERHOLD, 2012). No plano do imaginar, foi elucidado pela suavidade das cores e texturas ao formar um receptáculo que representasse a alma de Inês e sendo a camada material, sensível e real desta, transmitir ao observador a sua presença real, ser capaz de inspirar e afetar o espectador a imaginar o rito de passagem deste drama histórico e literário. ao passo que no plano vestir, foi intencionado o experienciar das emoções através da interatividade com as formas e as sensações obtidas com o contato dos trajes e o contato com o conteúdo sensível que o público irá experienciar.

### Referências

- ALVAREZ, J. C. [et al.]. (2005). Museu Nacional do Teatro: roteiro. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2005.
- \_\_\_\_\_. Museu Nacional do Teatro. Lisboa: Quidnovi, 2010.
- As crônicas de Fernão Lopes, selecionadas e transpostas em português moderno por António José Saraiva. Lisboa: Portugal, 1969.
- BLOG VIDA TAROT. Runa Gebo a união. <https://www.google.com/imgres?imgurl=https://blog.vidatarot.com.br/wp-content/uploads/2021/05/gebo.png&imgrefurl=https://blog.vidatarot.com.br/runa-gebo-a-uniao/&tbid=6egjnaL1UAQ5hM&vet=1&docid=AcoTrdSL3LAbXM&w=200&h=200&hl=pt-PT&source=sh/x/im> [consult. 05/10/2022].
- BURKE, Peter. Testemunha ocular – história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAMINHO PAGÃO. Freya: Deusa Nórdica Vanir do Amor, Magia e Morte.
- CLARK, Anthony; WILLIS, Tony. Runas. Interpretação, Simbolismo e Adivinhação. São Paulo: Pensamento, 1995.
- FERREIRA, A. E. & PADREDA, L. C. F. Padreda. Inês de Castro — Sob o prisma do computador e da psicanálise—Uma análise bilingue. Lisbon: International Press, 2021.
- GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOOGLE ARTS & CULTURE. Até que a morte nos separe. <https://artsandculture.google.com/story/até-que-a-morte-nos-separe/kwUhnqAH-0SLg> [consult. 09/10/2022].
- MEYERHOLD, V. Do Teatro. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MUSEU NACIONAL DO TRAJE. <http://www.museudotraje.gov.pt/> [consult. 18/06/2021].
- MUXAGATA, A. F. C. A corte de D. Pedro I (1320-1367). <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/40806> [consult. 09/10/2022].



05/10/2022].

NOGUEIRA, Natania. As meninas e suas "paper dolls". <https://historiahoje.com/as-meninas-e-suas-paper-dolls/> [consult. 05/10/2022].

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação, 25.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PINTEREST. Freya deusa nórdica.

SEGREDOS DO MUNDO. Conheça Freya, a deusa mais bela da mitologia nórdica. <https://segredosdomundo.r7.com/freya-deus/> [consult. 05/10/2022].

SALLES, C. A. Gesto inacabado: processo de criação artística. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

STILWELL, I. Inês de Castro. 8a ed. Lisboa: Planeta dos Livros, 2021.

TEIXEIRA, Madalena Bráz (Org.). Traje de Noiva. Portugal. Instituto Português de Museus, 1996.

WORSLEY, Harriet. O vestido de noiva. São Paulo: Publifolha, 2010.

### **Agradecimentos**

As autoras agradecem ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - "Francisco de Holanda" - CIEBA o apoio para este trabalho de investigação. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – fundação para a ciência e a tecnologia, i.p., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020.

### **Elaine Karla de Almeida**

<https://orcid.org/0000-0001-6272-8804>

Doutoranda em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), investigadora do Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes (CIEBA/FBAUL) e bolsista da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) de Lisboa.

email: [almeida.elaine@edu.ulisboa.pt](mailto:almeida.elaine@edu.ulisboa.pt)

### **Michele Dias Augusto**

<https://orcid.org/0000-0001-8857-7258>

Doutoranda FBAUL/ULisboa, investigadora associada ao Museu Nacional do Teatro e da Dança de Portugal e ao CIEBA-Ulisboa. Mestre em Artes Visuais e Graduada em Artes Cênicas - Indumentária - UFRJ/Brasil. Atuou como docente de Moda na FAETEC – RJ/Brasil e Artes Cênicas Escola de Belas Artes - UFRJ/Brasil. Membro associada Grafias da Cena (OISTAT/Brasil), APCEN (Centro OISTAT/Portugal). Designer de figurino e de moda com pesquisas sobre processos criativos e linguagens visuais, trabalhos de moda sustentável, figurinos de teledramaturgia, teatro e de carnaval.

email: [micheleaugusto@edu.ulisboa.pt](mailto:micheleaugusto@edu.ulisboa.pt)

## FEMINISMO DECOLONIAL E ARTE CONTEMPORÂNEA NAS AMÉRICAS

DECOLONIAL FEMINISM AND CONTEMPORARY ART IN THE AMERICAS

**Elisa de Souza Martínez**

CNPQ/UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**Isabela Capinzaiki Silveira Martins**

CNPQ/UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**Resumo:** Partimos da investigação da produção de artistas mulheres interseccionada em uma análise sociológica das artes nas Américas. Destacam-se as obras de Rosana Paulino (1967 -) e Marcela Cantuária (1992 -) e seus modos de representar questões de gênero e da decolonialidade. Analisamos a pluralidade das construções pictóricas na representação de violências de gênero e heranças do colonialismo. Identifica-se neste trabalho possibilidades de investigação sociológica da produção artística nas Américas considerando as especificidades de diferentes matrizes visuais.

**Palavras-chave:** Feminismo decolonial; arte nas Américas; arte contemporânea brasileira; Rosana Paulino; Marcela Cantuária.

**Abstract:** *This investigation starts from the work of women artists and is intersected in a sociological analysis of the arts in the Americas. The works of Rosana Paulino (1967 -) and Marcela Cantuária (1992 -) stand out and their ways of representing issues of gender and decoloniality. We analyze the plurality of pictorial constructions in the representation of gender violence and legacy of colonialism. This work identifies possibilities of sociological investigation of artistic production in the Americas, considering the specificities of different visual matrices.*

**Keywords:** *Decolonial feminism; art in the Americas; Brazilian contemporary art; Rosana Paulino; Marcela Cantuária.*

## Introdução

Considera-se, ponto de partida, para analisar como a história da arte dá visibilidade às artistas mulheres o ensaio de Linda Nochlin, “Porque não houve grandes mulheres artistas?”<sup>1</sup>. Embora tenha sido escrito na década de 1970, esse texto trouxe contribuições essenciais para o desenvolvimento de uma nova vertente acadêmica para os estudos historiográficos da arte, proveniente de uma perspectiva feminista (LIMA, 2018).

Contudo, apesar de Linda Nochlin nos apresentar um ponto importante no estudo de gênero para o campo das artes visuais e da sociologia da arte, seu ensaio trata de uma comparação de artistas brancos, sobretudo europeus e estadunidenses. Ainda que destaque uma abordagem feminista, não abrange a discussão de decolonialidade ou uma problemática plural e inclusiva para situações vividas também por artistas mulheres nas Américas.

Para aproximar essa discussão da realidade atual da América Latina, mais especificamente do Brasil, partimos da análise de dois projetos recentemente realizados pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), a exposição Histórias feministas: artistas depois de 2000 e a coletânea de textos produzidos por mulheres artistas História das Mulheres, Histórias Feministas, bem como dos trabalhos produzidos por Rosana Paulino e por Marcela Cantuária. Esse artigo desenvolve um aspecto específico da pesquisa: que formas assumem as representações do corpo feminino nos trabalhos de Rosana Paulino e Marcela Cantuária.

## 1. Gênero, decolonialidade e feminismo

---

<sup>1</sup> O artigo “Why Have There No Great Women Artists?” foi publicado na revista ARTnews, em janeiro de 1971.

Para o entendimento a problemática da representação de corpos femininos nas artes visuais, os conceitos de etnia, raça, gênero e classe social são relevantes. Esses nos permitem articular as discussões apresentadas por Joan Scott (1996) e Judith Butler (2003), bem como as de Walter Mignolo (2008) e Aníbal Quijano (2005), incorporados ao estudo sociológico da arte brasileira.

No conceito de gênero, de acordo com Scott (1996) no artigo “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, consideram-se questões semânticas e aspectos gramaticais para compreender como termos e sentidos se dão a partir de construções sociais elaboradas e desenvolvidas historicamente. Sua composição é “um sistema de distinções socialmente acordado mais do que uma descrição objetiva de traços inerentes (SCOTT, 1996, p. 3).”

A autora afirma que, de fato, o gênero é uma construção social subjetiva, e entende que no caso de ‘gênero’, seu uso comporta um elenco tanto de posições teóricas, quanto de simples referências descritivas às relações entre os sexos” (Scott, 1996, p. 4). Essa lógica nos leva a rejeitar totalmente o determinismo biológico que está intrinsecamente vinculado ao conceito de sexo e a compreender que o termo ‘gênero’ têm aspectos relacionais conforme convenções sociais, culturais e, portanto, não deterministas. Contudo, essa lógica ainda nos leva a uma relação assimétrica entre os sexos.

Ao correlacionar as ideias descritas por Scott (1996) e Butler (2003, p. 24) quanto ao aspecto biológico, encontra-se no texto da primeira um destaque para o fato de que “o gênero é culturalmente construído” e, assim, passível de variações, com margens de aceitação bem mais extensas que as tradicionais.

Nesse sentido, de acordo com o conceito de gênero utilizado por Butler (2003, p.24)

a “distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos”, que proporciona o desenvolvimento de uma identidade real em detrimento dos encaixes feitos para manter a ordem estabelecida biologicamente. Isso nos leva a compreender que na construção social de gênero há uma controvérsia e “o significado de construção parece basear-se na polaridade filosófica convencional entre livre-arbítrio e determinismo” (BUTLER, 2003, p. 27).

Dessa forma, há quem diga que o ‘gênero’ não entra na lógica do pensamento determinista, e que nos conduziria a um impasse: sua definição está estruturada para manter uma lógica pré-existente que serve como forma de dominação ou exclusão de um dos gêneros. Essa questão pode ser exemplificada com a fala de Rita Schimdt ao analisar a construção da figura feminina na literatura:

As estratégias da des-figuração do corpo feminino na representação ficcional das experiências das personagens desessencializam os dualismos caros à cultura ocidental, particularmente a naturalização do corpo como matéria sem substância, uma pura exterioridade, assujeitada ao constructo simbólico da “mulher natural” predicado na capacidade gerativa. (SCHMIDT, 2016, p. 364).

Relaciona-se a construção figurativa feminina descrita por Schimdt (2016) às de Nancy Spero (2019) para observar que as imposições ao gênero feminino na sociedade patriarcal vão além da construção forçada de sua identidade, e incluem a atribuição de limites a seus papéis sociais nos meios profissionais e acadêmico, entre outros:

Supõe-se que as artistas mulheres sejam servis, pela formação e pela história. Nessa ordem social masculina e burguesa, uma mulher é tão boa quanto um homem, mas

não tanto – e sua arte é tão boa quanto a dos homens, mas não tanto – e essas mulheres que são celebradas como artistas são celebradas, mas não tanto (SPERO, 2019, p. 52).

Por outro lado, o conceito de gênero culturalmente construído, quando estudado em países colonizados, atualmente apresenta questões que, apesar de consideradas socialmente periféricas, interferem na formulação homogênea desse conceito. Segundo Aníbal Quijano (2005), a ideia de gênero eurocentrada não tem história conhecida antes da chegada dos colonizadores no continente americano, e que sua introdução é atribuída à imposição de diferenças fenotípicas entre conquistados e conquistadores, baseando-se em supostas diferenças entre as estruturas biológicas desses grupos.

Sendo a arte também integrante de processos e sistemas de imposição colonial, como afirma Spero (2019), a dominação masculina prevalece. Ou, a arte hegemônica é masculina e há “muitas artistas mulheres, muitas que são bem conhecidas, mas a arte em si é vista como masculina e como produto de instintos masculinos agressivos imbuídos de adoração de heróis e notoriedade tipicamente masculina (SPERO, 2019, p.51).”

Partindo de um panorama geral das Américas, realizou-se o estudo das questões de gênero na arte brasileira. Nesse estudo, introduz-se o conceito de ‘decolonialidade’, o que nos afasta da homogeneidade, combatida por Linda Nochlin (2016) e, ao mesmo tempo, abre outras formas, não brancas e decoloniais, de compreender a não existência de grandes mulheres artistas.

À vista disso, é essencial também o conceito de interseccionalidade com o propósito de abranger fatores heterogêneos que influenciam no modo como conceitos, vertentes e problemas

se apresentam para diferentes grupos. Como descrito por Carla Akotirene (2020<sup>a</sup> m):

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2020, p. 19)

Fundamentando-nos no estudo desses conceitos e tendo em vista os desdobramentos de um estudo crítico da consciência da violência e da opressão dos processos colonizadores, nos voltamos para um campo de reflexão com o qual o feminismo decolonial dialoga, propondo uma revisão epistemológica radical das teorias feministas eurocentradas e incluindo o fim da divisão entre teoria e ativismo, que prevalece há algumas décadas. Para que isso ocorra, como afirma Heloisa Buarque de Hollanda, é necessária a potencialização política e estratégica das vozes dos diversos seguimentos interseccionais e das múltiplas configurações identitárias, que se manifestam por meio de demandas por lugares de fala (HOLLANDA, 2020). Tendo em vista esta afirmação, compreende-se que no contexto das artes visuais existem diferentes configurações, visuais que, assim como as literárias, manifestam reflexões acerca de gênero e decolonialidade.

## 2. Feminismo decolonial e artes visuais

Quando iniciamos a análise de questões de gênero nas artes visuais, tornou-se evidente o modo como a representação figurativa da mulher é predominante em pinturas executadas por homens, e que sua apreciação resulta de uma perspectiva patriarcal na história da arte ocidental (SATOU, 2020). Com essa perspectiva, destacou Spero (2019), há uma categorização

da arte feita por mulheres como ‘feminina’, no intuito de manter a hegemonia artística masculina.

Concordando com as afirmações de Spero (2019), o coletivo Guerrilla Girls tem uma proposta que se associa às temáticas abordadas em nossa pesquisa. Abordam os problemas das relações de gênero, a proposta decolonial, o atual sistema patriarcal capitalista e defendem a necessidade de mulheres ocuparem os espaços culturais e serem a resistência, como agentes na redução da desigualdade entre os gêneros.

Assim como destaca o texto de Danilo Satou (2020, s/n), citando Ana Mae Barbosa, é necessário dar visibilidade a grandes artistas mulheres na história da arte do Brasil para corrigir a opressão patriarcal sobre a produção artística feminina. Posto isso, é essencial analisar como artistas mulheres podem se apropriar de sistemas de validação e promoção profissional em condições de igualdade às de colegas do sexo masculino.

Em Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais (2020), Heloisa Buarque de Hollanda destaca o trabalho de artistas brasileiras, promovendo uma série de discussões relacionadas a produções artísticas e analisando a importância de suas contribuições para a luta do feminismo decolonial.

Na perspectiva interseccional do feminismo negro, essa linha de pensamento nos leva a reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e, ao mesmo tempo, corroborarmos com as violências do racismo estrutural e de gênero. Rosana Paulino, conforme a descrição de Hollanda (2020), busca expor e ressignificar essas questões, de forma que a mensagem seja compreensível:

Ponto importante de sua obra é que a questão racial na colonialidade será trabalhada no próprio mito fundador da identidade latino-

americana e brasileira que é a democracia racial. O questionamento desse mito tem sua força inicial no feminismo latino-americano que introduziu a articulação de sexo/gênero/raça nos estudos sobre os efeitos do sistema patriarcal dos estados nacionais, denunciando a mestiçagem fundadora e sua ancoragem na violência e violação das mulheres nativas (Hollanda, 2020, p. 20-21).

Por outro lado, a partir de uma visão interseccional do feminismo decolonial, identificamos o trabalho de Marcela Cantuária. Nas pinturas dessa artista transfigura a problemática da colonialidade por meio de estratégias de linguagem visual ativista, que analisaremos adiante. Sobre a obra desta artista, Holanda afirma:

Sua obra reage ao momento trazendo elementos de caráter decolonial, ou seja, de desconstrução ou, pelo menos, de alteração significativa na história oficial – tudo a partir de representações críticas e utópicas da ancestralidade e de figuras emblemáticas das lutas latino-americanas. Marcela articula colagens de imagens de diferentes contextos históricos que se relacionam politicamente no tempo e experimenta seus possíveis sentidos na memória coletiva em obras de fortes traços alegóricos (HOLLANDA, 2020, p. 25-26).

As duas artistas, selecionadas para o aprofundamento da análise no campo das artes visuais, Rosana Paulino e Marcela Cantuária, divergem tanto em técnicas quanto estilos, para construir um diálogo entre a visualidade e as problemáticas de gênero e decolonialidade no Brasil.

### 3. A memória da costura

Rosana Paulino, nascida em 1967, em São Paulo, é uma artista visual multimídia. Entre os temas de suas obras estão os processos geradores da sociedade brasileira, questões

sociais, étnicas e de gênero. Com ênfase na posição da mulher negra no Brasil, produz obras que tematizam as violências sofridas por este grupo em decorrência dos preconceitos raciais e dos resquícios históricos da escravidão.

O marco inicial de sua carreira como artista foi uma participação na II Mostra dos Selecionados do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), em 1994. A obra exposta, Parede de Memórias, era composta por fotografias de seu arquivo familiar, impressas em pequenas almofadas de algodão, fixadas uma a uma, lado a lado na parede, em linhas sucessivas. Segundo Pollyana Quintella (2020, s/n), as fotos ocupam um grande painel, que transforma o que parecia restrito à história pessoal em exercício de interpretação mais amplo. Paulino não estava apenas interessada em narrar a história de sua família, mas a de tantos negros e negras anônimos, representados e objetificados em discursos por outros sujeitos.

Desde sua primeira exposição, Paulino tem tido papel importante servindo de inspiração para mulheres artistas negras, precursora no campo profissional de artista e no acadêmico, sendo seu trabalho amplamente divulgado e investigado<sup>2</sup>. Além disso, a artista tem se dedicado à reflexão sobre a invisibilidade e o não reconhecimento da população negra, sobretudo das mulheres negras (BEVILACQUA, 2018, p. 149). Desse modo, a construção de subjetividades no trabalho da artista oferece uma visão além do feminismo branco e pode ser interseccionada com questões de gênero e de decolonialidade.

Na série Bastidores (imagens transferidas sobre tecido, bastidor e linha de costura 30,0cm diâmetro, 1997), vemos imagens fotográficas em

---

2 A artista participa da 59ª. Bienal de Veneza (Itália), em 2022, no segmento "The Milk of Dreams", com curadoria de Cecilia Alemani.

preto e branco, manipuladas, transferidas para tecidos presos a bastidores. Individualmente, diferentes partes das imagens são cobertas por uma costura que grosseiramente as oculta (boca, olhos, cabeça ou pescoço) até formar um emaranhado de linhas sobrepostas, semelhante a uma sutura, elemento que explicita a intenção de denúncia ao retratar a violência. Segundo Fabiana Lopes (2018):

A costura assume mais explicitamente o status de sutura cirúrgica. E a sutura revela o sujeito em partes que, embora contíguas, não se unem totalmente. Seus pontos criam no objeto um traço de protuberância e excesso, evocando a imagem de um queloide. A sutura nesses trabalhos não parece pretender corrigir os problemas criados pelas

intervenções coloniais e suas consequências, mas descortiná-los e indicar os processos dentro dos quais esses problemas aparecem. LOPES, 208, p.172).

Analisando os materiais utilizados em cada obra (Figura 1) da série, o bastidor associa retratos fotográficos à invisibilidade das mulheres negras (BEVILLACQUA, 2018) ao mesmo tempo em que seu uso, como moldura, destaca representações individuais de violência. A resignificação do sentido original de um bastidor na execução de um bordado, seu uso transitório e invisível no resultado da ação de bordar, tornando-o moldura, limita o espaço e o movimento da agulha no tecido, assim como o espaço que a mulher negra ocupa na estrutura



Figura 1. Rosana Paulino. Bastidores. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura; 30,0cm de diâmetro; 1997. Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/15-bastidor-mam-vi-1/>, acesso em 23/09/2022.

social brasileira é limitado, periférico e velado.

Tanto na costura quanto no uso do bastidor, Paulino confisca os sentidos comumente atribuídos a esses elementos e os desloca para um território semântico de poder e violência contra as mulheres (LOPES, 2018). O mesmo ocorre com as impressões em tecido. Em cada bastidor, a imagem impressa é o rosto de uma mulher negra, sem nome e sem identificação. Cada imagem contém um paradoxo: rostos sem nome conduzem o observador, quando mulher, sobretudo negra, a se identificar com a obra que representa sujeitos anônimos:

Em Bastidores, as fotos tinham a função original de identificação em documentos; ao serem deslocadas de contexto, quebra-se o vínculo da semelhança: a relação icônica e de identidade. As mulheres ali fixadas são tornadas anônimas, pois as “molduras” (o documento onde a imagem estava fixada e o nome da pessoa) foram retiradas. Esse é o primeiro movimento de ocultamento de quem são as personagens. Ao mesmo tempo em que a fotografia deixa de representar uma mulher, ela passa a representar todas as mulheres negras que sofrem violências (ALVES e SILVEIRA, 2019, p.164).

Todavia, não são apenas as imagens que representam, coletivamente, violências contra mulheres. As suturas, grosseiras costuras ou bordados, cobrem os rostos, amordaçando-os, vendando-os, invisibilizando-os com uma sobreposição de linhas que impedem a expressão por meio da fala, do olhar, do grito, e do pensar. Essas suturas são expressões de violência a que se submetem os rostos, os papéis definidos pela sociedade patriarcal e branca. Paulino apresenta em linhas costuradas sobre tecidos uma poderosa analogia à violência e ao silenciamento, essencial para que a série como um todo transmita a mensagem da forma mais inconfundível possível. Pode-se dizer que:

Se os negros eram amarrados, amordaçados

e silenciados quando escravos, suas imagens na série Bastidores trazem à tona resquícios daquela condição. Emolduradas em bastidores, instrumento típico do trabalho manual que serve para prender o tecido para o bordado, os retratos apresentam-se como identidades alinhavadas, transitórias e precárias. Assim, a costura de Paulino se transforma em escritura e intervenção críticas porque exhibe formalmente um sentido camuflado no âmbito social (PALMA, 2018, p.186).

Desse modo, considera-se que na série Bastidores de Rosana Paulino convergem questões de gênero e de decolonialidade. Apresenta uma maneira de abordar questões feministas não brancas nas artes visuais e dá visibilidade à vivência de mulheres negras no Brasil, incluindo a violência histórica associada ao racismo estrutural e à violência de gênero. No âmbito da decolonialidade, Paulino aborda as sequelas da escravidão, com destaque para o racismo que se perpetua nas vivências de mulheres negras no Brasil, refletindo sobre memórias pessoais que abrangem o campo artístico profissional.

#### 4. Representações de luta e liberdade

Marcela Cantuária, nascida no Rio de Janeiro em 1992, é artista emergente que utiliza dos recursos do “realismo fantástico”<sup>3</sup> para elaborar composições pictóricas que refletem o imaginário político da luta das mulheres. Utiliza-se de símbolos, cores e composições sobrepostas para veicular mensagens de conteúdo político-social na pintura.

Partimos da análise de uma obra da série Mãtria Livre, uma pesquisa visual em desenvolvimento desde 2016, com narrativas que abordam a luta

<sup>3</sup> “Realismo fantástico” é o termo utilizado pela curadora Clarisse Diniz na apresentação de Marcela Cantuária, com o objetivo de identificar o estilo e as técnicas utilizadas pela artista.



contra o patriarcado e o capital, assim como a colonialidade e o resgate de mulheres que participaram ativamente de eventos histórico-políticos em busca de reconhecimento por suas pautas. Nos trabalhos de Cantuária é possível identificar representações de lutas políticas, como os expostos em SUTUR/AR LIBERT/AR (Rio de Janeiro, 2019), que Clarissa Diniz (2019, s/n), mais de uma vez curadora dos trabalhos e exposições da artista, considera como ressignificações de lutas e da história, presentes na narrativa pictórica:

Sua obra produz um imaginário singular ao intencionalmente corromper a história hegemônica e os significados por ela atribuídos às memórias coletivas. Cantuária provoca glitches e torna falhas as imagens legadas pelo mundo colonial, arregaçando o necessário espaço simbólico por onde brotam suas alegóricas pinturas. Constituídas a partir de colagens de imagens diversas, retiradas de contextos distintos e ressignificadas sob a singularidade do regime estético-político de suas pinturas, as alegorias da artista disputam a historicidade vigente, ocupando-a com heroínas, anônimos e memórias que têm sido dela programaticamente excluídas (DINIZ, 2019, s/n).

Com o propósito de escolher uma obra que dialoga com a temática da luta do feminismo decolonial nas Américas, do conjunto de obras que compõem *Mátria Livre*, foi selecionada a pintura *Motim de Mulheres* (acrílica s/ tela, 150 x 100 cm, 2021). No primeiro plano, *Motim de Mulheres* (Figura 2), traz o mito das três graças, o que tem peso normativo relacionado à construção da mulher feminina e a todas as características do gênero feminino no discurso colonial. Porém, nesta pintura, Cantuária produz a transformação desse mito, que ao invés de trazer a feminilidade exalta o emponderamento e a luta de todas as mulheres latino-americanas em busca de reconhecimento. Assim, a

narrativa pictórica se contrapõe à sexualidade imposta ao gênero feminino, rompendo com o mito clássico.

As poses das três mulheres em destaque compõem um bloco de resistência, e sob seus pés diversos capacetes militares são amontoados. O ato de 'pisar sobre' significa impor-se como mulher, lutando por direitos. Lutas por reconhecimento são tema recorrente nas pinturas da *Mátria Livre*, em que a artista sempre expõe uma relação histórico-política. A partir de um ícone de resistência do presente, como as personagens do *Motim de Mulheres* resgata resistências do passado. Nesse caso, a referência ao motim de Mossoró<sup>4</sup>, é marcada na figura feminina à esquerda que segura um jornal enrolado que estampa a manchete do fato histórico.

Em segundo plano, um fundo preto contrastante delimita outro conjunto de mulheres, cujas definições são difusas. Esse conjunto é pintado com cores quentes que o fazem parecer uma grande fogueira por trás das três mulheres. A cena parece representar um linchamento. A agressividade da cena se associa a um sentimento de revolta, enfatizando o tema da luta para empoderar e dar voz às mulheres. A união de dois blocos, entre protagonistas em primeiro plano e a massa que as acompanha, compõe uma força que rompe a neutralidade do fundo escuro, preto, que representa o contexto da colonialidade e da sociedade patriarcal, assim como o do feminismo branco.

Abordando os dois planos da composição, observa-se a relação entre a massa amorfa do fundo e as três mulheres à frente. Ainda que distintos, formas e tratamentos pictóricos se sobrepõem a ponto de neutralizar a tensão que

4 Evento histórico ocorrido em 1875 no Rio Grande do Norte, no qual 130 donas de casa saíram à rua protestar contra a obrigatoriedade do alistamento militar.



Figura 2. Marcela Cantuária. Motim de mulheres. Acrílica sobre tela, 150 x 100 cm, 2021. (Fonte: <https://www.marcelacantuaria.com.br/matria-livre?pgid=k9havpsd-d0d93d06-144c-47a5-b901-6b4cfbae0b52>, acesso em 23/09/2022.)

os separa. No diálogo dos planos compõe-se o imaginário coletivo, que configura um fluxo contínuo, um movimento que se inicia com uma comissão de frente, as três mulheres, e se desloca com uma figurativização fantástica e incandescente, as pautas de reivindicação que necessitam ser tratadas com urgência, dado que seu tempo é agora.

Desse modo, a obra *Motim de Mulheres*, traz a problematização das questões de gênero, feminismo e decolonialidade nas artes. Na pintura de Cantuária, parte-se de imagens de representação de luta para criar uma nova narrativa decolonial, na qual a visão da mulher latino-americana, como a artista se autodefine, traz uma visão crítica do que a sociedade impõe. Não se enquadram no feminismo branco que marca a visão de Linda Nochlin em seu célebre artigo que, no entanto, não contempla o protagonismo social das latino-americanas em sentido multiétnico. Quando se trata do feminismo no Brasil, a massa secundária engloba a diversidade étnica sem voz individual, incluindo mulheres indígenas e negras, objetificadas ou invisibilizadas.

### **5. Considerações finais**

O estudo das abordagens de gênero, decolonialidade e feminismo partiu de leituras das contribuições de autores como Judith Buther, Walter Mignolo e Heloisa Buarque de Hollanda. A pluralidade interpretativa que se apresenta nas obras desses autores nos leva a entender que essas pautas produzidas ao longo de várias décadas, não são novas, ainda que sejam atuais. A obra de cada autor se relaciona a realidades temporais, socioeconômicas e culturais diferentes.

No decorrer do estudo, indagamos sobre a aplicação dos conceitos no âmbito das artes visuais, considerando os questionamentos

feitos por Linda Nochlin. Para compreender que as problemáticas e formatos desses conceitos se apresentam de formas variáveis, estudamos a trajetória de cada artista, suas obras, buscando interpretar a representação de fatos históricos e narrativas que expressam problemas do gênero feminino.

Ainda que o foco esteja na produção artística das Américas, para aprofundar a prática interpretativa, selecionamos duas artistas brasileiras, considerando a representação de corpos femininos e seus respectivos papéis sociais em suas obras. Por meio da análise das obras escolhidas, constatamos a variabilidade de problemáticas, de linguagens utilizadas nas representações, e da influência que diferentes contextos sociais sobre a maneira com a qual cada artista escolhe representar situações de conflito. Nas obras de Rosana Paulino, as questões de gênero refletem uma experiência pessoal; e no trabalho de Marcela Cantuária, a representação dessas questões se relaciona a um resgate coletivo de memórias, que não necessariamente fazem parte de sua vivência, de valor simbólico para a luta feminista decolonial.

Há, por certo, um caminho a percorrer na investigação da produção artística como um objeto de estudo em uma perspectiva que considera a multiplicidade da construção pictórica e salienta a viabilidade da análise sociológica da arte sob a ótica da decolonialidade e das problemáticas de gênero.

## Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Feminismos Plurais: Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen Livros, 2020. 113 p.
- ALVES, Bruno Oliveira; SILVEIRA, Luciana Martha. Os deslocamentos de sentido na série Bastidores, de Rosana Paulino. *ANAIS DO II COLÓQUIO DE FOTOGRAFIA DA BAHIA*, [s. l.], v. 1, ed. 1, p. 155-167, Nov. 2018. Disponível em: <http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/os-deslocamentos-de-sentido-na-serie-bastidores-de-rosana-paulino/> Acesso em: 4 ago. 2022.
- ANDRADE, José Carlos. História Hoje: Saiba o que foi o Motim das Mulheres. *Radioagência Nacional*, [S. l.], p. s/n, 31 ago. 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/geral/audio/2015-08/historia-hoje-saiba-o-que-foi-o-motim-das-mulheres> Acesso em: 23 ago. 2022
- BEVILACQUA, Juliana da Silva Ribeiro. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (org.). *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 149-162.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CANTUÁRIA, Marcela. 2021. Disponível em: <https://www.marcelacantuararia.com.br/sobre> Acesso em: 20/04/2022
- CANTUÁRIA, Marcela. 2021. Disponível em: <https://www.marcelacantuararia.com.br/matria-livre?pgid=k9havpsd-d0d93d06-144c-47a5-b901-6b4cfbae0b52> Acesso em: 20/04/2022
- CANTUÁRIA, Marcela. *Motim de Mulheres*. 2021. Acrílica s/ tela, 150 x 100 cm. Disponível em: <https://www.marcelacantuararia.com.br/matria-livre?pgid=k9havpsd-d0d93d06-144c-47a5-b901-6b4cfbae0b52> Acesso em: 23 ago. 2022.
- DINIZ, Clarissa, 2021. *Marcela Cantuária: "Doe a quem doer"*. 10 dez. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artista/marcela-cantuararia-doe-a-quem-doer/> Acesso em: 20/04/2022.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 384 p.
- LIMA, Julia. *Quem foi Linda Nochlin?*. ARTEQUEACONTECE, [S. l.], p. s/n, 29 out. 2018. Disponível em: <https://www.artequeacontece.com.br/quem-foi-linda-nochlin/> Acesso em: 8 ago. 2022.
- LOPES, Fabiana. Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (org.). *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 163-182.
- MIGNOLO, Walter D. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Tradução de Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Niterói, n. 34, 2008, p. 287-324.
- NOCHLIN, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?*. AYERBE, Julia (ed.). Tradução: Juliana Vacaro. 2. ed. rev. São Paulo: Edições Aurora, maio 2016. 28 p. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2022.
- OBEL, Amanda. "A beleza da luta: tão urgente quanto a vida", com Marcela Cantuária. 10 de jul. 2021. Disponível em: <https://midianinja.org/news/a-beleza-da-luta-tao-urgente-quanto-a-vida-com-marcela-cantuararia/> Acesso em: 20/04/2022
- PALMA, Adriana Dolci. *Costurando os fios de uma trajetória artística*. In: PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (org.). *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 183-197.
- PAULINO, Rosana. 2022. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/sobre/> Acesso em: 04/08/2022.
- PAULINO, Rosana. *Bastidores*. 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura 30,0cm diâmetro. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/15-bastidor-mam-vi-1/> Acesso em: 23 ago. 2022.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e*

ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO – Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 107-130.

QUINTELLA, Pollyana. ROSANA PAULINO: Quando a imagem vira corpo. 01 de jul. 2020. <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino> Acesso em: 04/08/2022.

SATOU, Danilo. A representatividade da mulher na arte. São Paulo: Centro Cultural, 6 mar. 2020. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/06/a-representatividade-da-mulher-na-arte/>. Acesso em: 25 nov. 2021

SCHIMIDT, Rita Terezinha. . Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (org.). Problemas de gênero. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 343-368.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. ed. 3. Recife: SOS Corpo, 1996.

SPERO, Nancy. Manifesto feminista. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; ANDRÉ, Mesquita (Orgs.). História das Mulheres, Histórias Feministas. vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 33-41.

#### **Elisa de Souza Martínez**

<https://orcid.org/0000-0002-3018-1450>

Pesquisadora Colaboradora Sênior do Programa de Pós-Graduação Estudos Comparados sobre as Américas (PPGECsA) do Departamento de Estudos Latino-americanos (Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília). Editora-chefe da Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas. Pós-Doutorado na Amsterdam School for Cultural Analysis, da Universiteit van Amsterdam (Holanda, Programa de Estágio Pós-Doutoral no Exterior da Capes) com colaboração de Mieke Bal.

e-mail: [souzamartinez@gmail.com](mailto:souzamartinez@gmail.com)

#### **Isabela Capinzaiki Silveira Martins**

<https://orcid.org/0009-0007-0325-7687>

Graduanda em Artes Visuais (Licenciatura) na Universidade de Brasília. Trabalha como artista visual independente, com ênfase na gravura e no desenho. Atualmente é iniciação científica da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea brasileira, feminismo decolonial, e arte nas américas.

e-mail: [isabelacapim@gmail.com](mailto:isabelacapim@gmail.com)

## DONA DOMINGA, PARA ALÉM DAS ESCADARIAS DO PODER

*DONA DOMINGA ABOVE GOVERNMENT STAIRS***Fabíola Fraga Nunes**

FAPES/PPGA/UFES

**Fabricio do Rosário Moreira**

PPGA/UFES

**Giuliano de Miranda**

Faculdade Venda Nova do Imigrante

**José Cirillo**

FAPES/CAPES/CNPQ/LEENA/PPGA/UFES

**Resumo:** A pesquisa se propõe adentrar no aspecto humano dos monumentos públicos na cidade de Vitória, e possivelmente, comprovar a existência de uma aura mortal, existente no maciço aparentemente invisível. Investigará Dona Dominga, a estátua e ao mesmo tempo, Dominga, a mulher. Conhecida por seus contemporâneos, porém, praticamente invisibilizada ao longo do tempo em que "jaz" nas escadarias do palácio do governo capixaba, resistente enquanto bronze, viva enquanto mulher. Nesse contexto, será fundamental o "diálogo" com o autor da obra o italiano radicado em Vitória, Carlo Crepaz.

**Palavras-chave:** Monumento; memória; gênero; arte pública; resistência.

**Abstract:** *The research aims to enter the human aspect of public monuments in the city of Vitória, and possibly verify the existence of a mortal aura, existing not apparently invisible. You will investigate Dona Dominga, the statue and at the same time, Dominga, the woman. Known by her contemporaries, however, almost invisible over the time she "lies" on the stairs of the capixaba government palace, resistant as a bronze, alive as a woman. In this context, the "dialogue" with the author of the work, the Italian based in Vitória, Carlo Crepaz, will be essential.*

**Keywords:** *Monument; memory; genre; public art; resistance.*

## Introdução

No início da década de 1970, o então Prefeito de Vitória Chrisógono Teixeira da Cruz, empresário e conhecido colecionador de obras de arte, teve seu primeiro “encontro” com a personagem/escultura que mais tarde viria ocupar um lugar de relevância no arcabouço de monumentos públicos da capital: Dona Domingas (ou Dominga, como o artista a nomeou). Conhecida como a catadora de papel, essa personalidade do universo sociocultural de Vitória possui particularidades que relataremos no decorrer do artigo, mas que seguem vivas, como símbolos escondidos na cidade.

Nas cidades, os olhos não vêem as coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento. Como é realmente a cidade sob esse invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, parece impossível saber. (PEIXOTO, 1996. p.26).

Monumentos são reservatórios de memórias, guardiões fidedignos de lembranças e significados. Para Riegl (2014), os monumentos têm a função de alertar, de sinalizar algo de uma geração para a geração seguinte; assim, além de função estética na cidade, os monumentos têm uma função histórica e educativa. Se tomamos a fala de Peixoto (1996), esses monumentos são símbolos que falam o que os olhos não mais veem na rugosidade do espaço geográfico das cidades, marcas das ações humanas e das sociedades impressas no espaço urbano. Tomando Milton Santos (2006, p.140) como referência, “chamemos rugosidade ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de acumulação, supressão ou superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares”. Assim, a camada do

tempo e os equipamentos e mobiliários urbanos nas cidades vão escondendo “figuras e coisas que significam.” Tudo o que permanece no ecossistema urbano diz do que queremos sinalizar no tempo futuro da cidade, como queremos que cada camada seja percebida, ou velada.

Nesse sentido, trazer à tona, emergir a trajetória de Dona Dominga, tendo como mola propulsora sua escultura, constitui-se num trabalho não apenas catedrático, acadêmico, mas também numa questão sociológica que transcende o arcabouço teórico, rompe os muros do bronze, se impõe: uma mulher negra com uma história de perseverança e força. Como monumento público, Dona Dominga possui, acima de tudo, a função social de resistir, se levantar, sobreviver, sendo esse pedaço de concreto que ela hoje habita, uma via direta para as relações da percepção afetiva da cidade, um caminho até os corações e mentes das pessoas, de forma atemporal, não como uma ideia de imobilidade do tempo, mas como atravessamentos simbólicos no devir urbano e social.

As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo. (PEIXOTO, 1996, p. 179).

A velocidade contemporânea, um aceleração típico do que Marc Augè (1994) chama de sobremodernidade, redesenha nossos modos de perceber e nos percebermos na cidade. Ao mesmo tempo que altera os modos de sinalizar ao futuro, o que pretendemos no presente. Esse tempo contemporâneo

que parece acelerar nosso modo de ver, está, possivelmente, reconfigurando o modo de ver as coisas do mundo.

A invisibilidade do monumento público de Dona Dominga, se confunde com a própria história dessa mulher, muitas vezes apagada

pela inobservância de seus direitos sociais mínimos, verificada em um estudo sobre sua biografia: a inexistência de suas certidões de nascimento e de óbito – fato que torna apenas situá-la provavelmente num recorte temporal, o que é apenas acesso a uma figura das coisas



Figura 1.  
Dona Dominga.  
Carlo Crepaz  
(década de 1970),  
bronze. Fonte:  
CEDOC-LEENA



que significam outras coisas, como afirma Peixoto (1996).

Essa supressão de direitos básicos (sociais e humanos) na vida de Dona Dominga, parece ter se estendido ao monumento, assim como a “mulher”, o bronze também existe, porém, da mesma forma ignorado, silenciado no meio do frenesi de um local de passagem (Augè, 1994).

A paixão do escultor Carlo Crepaz por essa personagem, aos poucos vai sendo desvelada, não com dados precisos, mas pela identificação de uma nova réplica (ou original) na Itália para onde o escultor retornou, já doente, e faleceu. Fora a imagem que se instala na escadaria do Palácio Anchieta (única em bronze), uma outra, em escala menor ocupa os salões do acervo do Museu Nacional no Rio de Janeiro. São, portanto, três imagens dessa mulher, agora identificadas, apesar de termos um documento que revela serem quatro obras com a mesma nomenclatura “Dominga” - essa, agora na Itália, tinha seu paradeiro desconhecido<sup>1</sup>.

Mas, por quê? Por que Crepaz se dedicaria a tantas versões semelhantes da mesma mulher? Por que a levaria consigo para a Itália? A morte do escultor, e a falta de documentos impedem essa resposta. Lacunas se instauram como fosso de um castelo medieval cuja ponte levadiça se rompeu. Resta-nos trabalhar com os vestígios que ainda podem ser desvelados, os quais podem deixar partes um pouco mais visíveis desse processo do escultor e da vida dessa

mulher comum, que tanto o seduziu. Dominga, mesmo que intencionalmente tentemos retirá-la o mando do esquecimento, segue com um percurso obscuro. Quase inacessível.

Mas, os mistérios ocultos sobre a vida de Dominga, cujo nome mesmo já se viu questionado (não apenas aqui com a retirada do “s”), parecem se repetir sobre sua representação realizada por Crepaz. Apenas é possível situar sua inauguração dessa obra pública nos jardins das escadarias do Palácio do Governo na década de 1970, possivelmente dentro da gestão do prefeito que a encomendou. Seguem constantes na história dessa mulher os equívocos, esquecimentos e, talvez, menosprezos, pois os anos de 1970 já traziam em si marcas profundas das desigualdades sociais no Brasil que ainda vivemos, em especial na representação de populares como Dominga: pobre, mulher, preta, sem um feito heroico para ser lembrada (uma antítese do que se entendia como monumento naquele momento).

Nos parece que Dona Dominga, como Crepaz a nomeou em seu inventário de obras no Espírito Santo ainda tem muito a nos dizer, em cada um de seus detalhes. A partir dessa obra, pretende-se avançar até dimensão da cidadã, da mulher Dominga (se este é mesmo seu nome), da trabalhadora, da mãe de um filho com limitações, enfim, do seu papel como mulher, para iluminar uma persona que se reflete em tantas outras do nosso cotidiano, ainda que escondidas pelas sombras da desigualdade.

Lançando mão das poucas informações públicas disponíveis assim como de relatos a respeito dessa mulher, a pesquisa da qual deriva este artigo, tem como objetivo central, transformar um objeto imóvel e inanimado, numa expressão viva de resistência brasileira, capixaba e de periferia, presente de maneira real em nossos dias, um pouco sobre a

1 Entre os documentos de processo de Crepaz que temos acesso, existe uma listagem/inventário, sem data, assinado por ele, que identifica suas obras no Espírito Santo e em outros locais. Nesse documento, ele identifica 4 peças com o mesmo nome, às quais ele nomeia como “Dominga”. Uma delas em bronze, duas em madeira e uma quarta em gesso (possivelmente a que usada como molde da fundição, possivelmente destruída). Em respeito ao artista, seguiremos esta nomenclatura, apesar de socialmente ter-se acrescentado um “s” ao seu nome.

representatividade negra e feminina na arte pública capixaba. A negação da existência de Dominga, ao contrário do que se possa imaginar, não se trata de desconhecimento da realidade social do país, é, basicamente, jogar as Dominga para debaixo do tapete, esquecê-la ao pé da escadaria. Percebemos ao longo do estudo em curso que é a melhor maneira de chegar à Dominga, é fazendo o percurso contrário: partir do escultor, para chegar à obra e depois à esta musa de uma obra ímpar na produção de Crepaz. Essa foi uma das poucas obras do artista não realizada por encomenda, por volição própria. Ele mesmo lhe deu o encargo, sendo sua venda para a Prefeitura de Vitória, um ato posterior a sua feitura.

### 1. O Artista Carlo Crepaz e aspectos da sua obra

Nascido na pequena Ortisei, interior da Itália, em setembro de 1911 e falecendo na cidade de Val Gardena, cidade natal de sua esposa Flora, em setembro de 1992, esse virtuose ítalo brasileiro, seguiu os passos do pai, o escultor Jakob, que não só o inspirou, como possibilitou que ele estudasse e posteriormente se tornasse

professor, ainda na Itália. Muito jovem, Crepaz foi enviado a Alemanha nazista, como todo jovem italiano, no calor da Segunda Guerra Mundial. Esse é um capítulo especialmente revelador do caráter desse homem e artista, no amargor da luta sangrenta e do ceifar de vidas e mutilar de corpos, ele pôde utilizar de sua arte em benefício do ser humano, não importando sua nacionalidade. Como escultor em meio de uma Guerra, Crepaz utilizou de seu conhecimento de anatomia e escultura, o que possibilitou que trabalhasse numa fábrica na confecção de próteses ortopédicas para os feridos de guerra. Foram milhares e nesse sentido, a arte ocupou seu espaço humanitário num território de uma guerra insana.

Carlo Crepaz, vem para o Espírito Santo em meados dos anos de 1950; sempre foi um observador do cotidiano, retomando suas vivências na Itália e Alemanha. Crepaz (Figuras 2 e 3) destacou-se pela sua sensibilidade e domínio da arte clássica no seu fazer escultórico. Chegando a Vitória no início da década de 1950, para serviços específicos no Santuário de Santo Antônio, ele morou no bairro de mesmo nome, onde também se localizava seu Ateliê.



Figuras 2 e 3. À esquerda, retrato de Carlo Crepaz. À direita, imagem do artista em seu ateliê. Fonte: <http://www.es.gov.br/site/noticias/show.aspx?noticialid=99661390>

Seu trabalho sempre foi muito requisitado pelas autoridades locais e continua exposto em diversos espaços públicos de Vitória, compondo a ecologia urbana da capital. Em sua trajetória em terras capixabas, lecionou na Escola Pavoniana de Vitória (que o trouxe da Itália para finalizar as obras no Santuário de Santo Antônio), bem como na Escola de Belas Artes do ES e Universidade Federal do Espírito Santo. Seus primeiros trabalhos para a Escola Pavoniana envolveram obras em seu prédio e objetos e pinturas na igreja. Na Escola de Belas Artes, foi responsável pela disciplina de escultura e por formar toda uma geração de escultores capixabas.

Parece que podemos dizer que em Carlo Crepaz arte e vida se completam, uma é extensão da outra. Esse sujeito pacato e de poucas palavras, se tornava eloquente através de sua obra, que de forma atemporal, nos propicia o conhecimento de um museu eterno. A gramática tradicional da escultura nos traços de suas composições artísticas, assim como o realismo, indubitavelmente, são duas de suas principais características do seu projeto poético enquanto criador – observada a presença de certa rugosidade das superfícies escultóricas de seu trabalho, que o colocava mais próximo da tradição escultórica de Rodin que das de Hildebrand. Nos bustos feitos em Vitória, percebe-se que o artista se dedicava a conhecer não somente a forma em si do retratado, mas também, um pouco de sua personalidade. No caso de Dona Dominga, não apenas pelo realismo da expressão da figura, mas também por relatos, pode-se afirmar que ele a conhecia mais de perto – dizem que ela morava nas vizinhanças de seu ateliê -, tamanha a fidedignidade da obra. A riqueza de detalhes captada pelo artista, refletida na face cansada, ombros arqueados e sobrancelhas erguidas,

nos remete nitidamente a uma pessoa exaurida e maltratada pelo tempo. Para além disso, sua expressão altiva, ainda que extenuada, parece refletir sua dignidade enquanto mulher trabalhadora, independente do ofício exercido. A rugosidade de suas vestes e do saco que carrega nas costas parece revelar que ela e o que ela carregava eram feitos do mesmo descaso social do momento em que ela vivia. O saco para transportar os rejeitos coletados que lhe vergavam as costas, parece ser da mesma matéria do tecido que lhe carrega, que envolve o seu corpo: uma metáfora de seu abandono na estrutura social, do seu descarte pelo poder público e pelas políticas sócias. Mas estas são inferências dadas pela leitura da obra, não há registros sobre essa aproximação dos dois tipos de tecido. Mas, se comparadas com outras obras deste artista, sabemos que ele tinha um domínio de planejamento e de texturas têxteis que nos parece corroborar esta hipótese.

Pouco sabemos a respeito da concepção dessa obra, são frequentes as narrativas dando conta de que teria sido encomendada. Mas, analisado esses mesmos relatos, e cruzando com as informações possíveis de se obter em alguns poucos documentos, entre eles o inventário feito pelo próprio artista, pode-se afirmar que a peça em bronze é fundida a partir de um original no ateliê do artista – ao qual o prefeito viu e se interessou como monumento na cidade. Com isto, podemos considerar que a peça em gesso tenha sido feita a partir de um dos originais em madeira, para ser a base para a forma e fundição em gesso, como é na prática dos artistas que fazem fundição. Inclusive, não temos informações da empresa que fez a fundição para Crepaz, mas provavelmente foi a mesma de outros monumentos, como o ao imigrante em Domingos Martins (ES). De qualquer modo, a própria encomenda revela

que a obra já existia no ateliê do artista. Era de domínio público o mecenato atribuído ao então prefeito de Vitória, Chrisógono Teixeira da Cruz, o que explicaria a encomenda da obra e sua posterior inauguração.

Diferente de outras obras sob encomenda que o artista executou, esse foi produzida por um fascínio que aquela mulher parecia exercer sobre o escultor: cada tarde chegando de seu trabalho, passando por Crepaz que não parece ter ficando inerte àquela mulher: a força de seus traços, a rotina e dedicação dela para conseguir alimento para seu filho, dentre outras coisas relacionadas com o acaso da vida que esvaia do corpo daquela mulher. O título dado para a versão no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro sugere isto: “Anoitecer”. Esse título e muito sugestivo do modo como os escultores de gramática tradicional nomeavam seus trabalhos em vulto pleno, com alusões à idade relacionada a metais ou períodos do dia: aurora, alvorecer, anoitecer, idade de ouro... nesses casos o objeto final refletia uma criança, um jovem, ou um idoso. Metáforas da vida efetivadas em um título. Dominga estava na fase mais final de sua vida quando Crepaz a conheceu... a noite caía sobre seu corpo e o peso de suas atividades dobravam-lhe os ombros, mas não tiravam a força expressiva do seu rosto, marcado pela dor e pelo trabalho, pela resistência.

As informações sobre sua inauguração apontam para o período entre 1971/1972 e 1973, de certo mesmo, apenas sua autoria. No caso específico do monumento “Dona Dominga”, este “reside” no Centro da capital do Espírito Santo, sem, no entanto, usufruir do respeito e reconhecimento inerente a sua importância na Cidade. Parece carecer do que Kevin Linch chama de pertencimento e, embora gere uma imagem mental forte no imaginário social, ao mesmo tempo ela reflete as contradições desse

social. É comum na escultura pública a auto-homenagem das estruturas de poder, como estratégia de coerção psicológica e de imprimir uma ideia de pertencimento demarcado por sinalizadores (monumentos) que perpetuem uma imagem vitoriosa e imponente, imagem de heróis. Não obstante, “Dominga”, por motivos óbvios (mulher, negra e da periferia) ultrapassou os limites desse narcisismo histórico-político, tão característico ao status quo, sendo immortalizada na presente obra. Mas, ao fazer isto, Chrisógono cria uma fratura no imaginário social e político capixaba: como colecionador de arte, viu o valor estético da obra e também a oportunidade, uma maneira de ter uma obra de arte, em sua gestão como governante municipal, que tinha a força da escultura de Crepaz. Mas, o objeto, premiado em concurso no Museu Nacional de Belas Artes, traz consigo um pouco das mazelas da capital em franco desenvolvimento nos anos de 1970, antecipando o debate social sobre as relações de gênero e as relações étnico-raciais na arte pública e na sociedade de modo geral. Carlo Crepaz, associado a Chrisógono, traz a marca autóctone da periferia urbana da capital, força que está presente na construção desse monumento, o que nos remete a importante aspecto desse trabalho: a relação pessoal entre criador e criatura, agora compartilhada e integrante da paisagem e do ecossistema urbano. Isso fica bem claro ao observarmos os detalhes da escultura. Finalmente, faz-se necessário, de forma atemporal “localizarmos” espelhamentos de Dominga na sociedade contemporânea, não apenas como obra, mas seu papel como mulher.

## 2. O Monumento e a Mulher Dominga

...Comecei sentir a boca amarga. Pensei: já não basta as amarguras da vida? Parece que

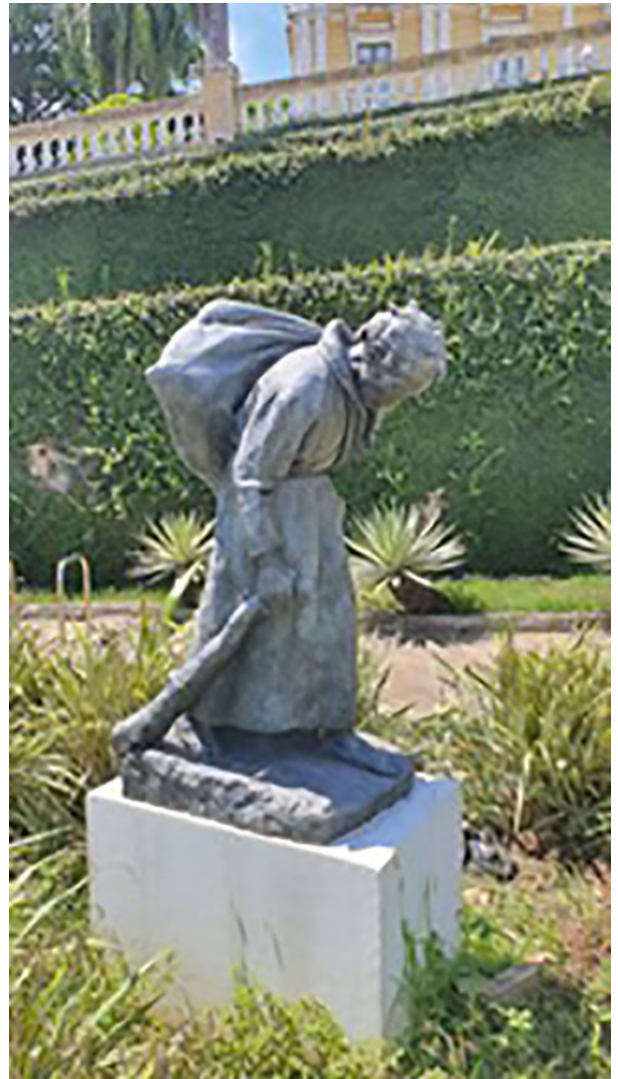
quando eu nasci o destino marcou-me para passar fome. Catei um saco de papel. Quando eu penetrei na rua Paulino Guimarães, uma senhora me deu uns jornais. Eram limpos, eu deixei e fui para o depósito. Ia catando tudo que encontrava. Ferro, lata, carvão, tudo serve para o favelado (JESUS, 1992, p.44).

Forjada na dureza do trabalho pesado, sob o sol escaldante da capital, a trajetória dessa mulher atinge níveis verdadeiramente heroicos. Desprovida de oportunidades, assoberbada de responsabilidades, ela ainda encontrava tempo para a religião. Nem o cansaço, tampouco a vida dura, afastou essa senhora de sua crença, sua força era sobre humana. Ao investigar os monumentos públicos no município de Vitória, constatamos a pouca presença de mulheres, especificamente em se tratando de mulher negra, Dona Dominga (Figura 4 e 5) é solitária, como solitária parece ter sido a sua existência.

Enquanto passamos dia após dia, mês após mês, anos a fio, praticamente ignorando a figura de Dona Dominga, apesar de por ela passar, muitas perguntas sem respostas nos acossam: Quem foi essa mulher? De que maneira conseguiu sobreviver a uma rotina tão dura de trabalho? (a despeito do romantismo ficcional a ela atribuído) finalmente, de que forma o resgaste desse monumento histórico poderá trazer à luz, as tantas Domingas contemporâneas a caminhar pelas ruas da capital, invisíveis e ignoradas?

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1992, p. 37).

Como acontece em relação a boa parte dos ícones históricos populares, Dona Dominga morreu sem saber da grandeza de sua trajetória,



para ela, era muito mais simples, tratava-se da sobrevivência, sua "missão" traduzia-se em não morrer de fome. Sua "militância" se refletia na maneira ativa e digna que sempre se relacionou com seu ofício e o seu tempo. Não era panfletária, não defendia causas, pelo menos, não de forma consciente.

Dona Dominga é uma representante legítima de uma população pobre, trabalhadora e cumpridora de seus deveres, sem que com

Figura 4. Escultura de Dona Domingas retratada pela lateral. Monumento localizado no Centro de Vitória, Avenida Jerônimo Monteiro, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg. (Fonte: Acervo pessoal dos autores)

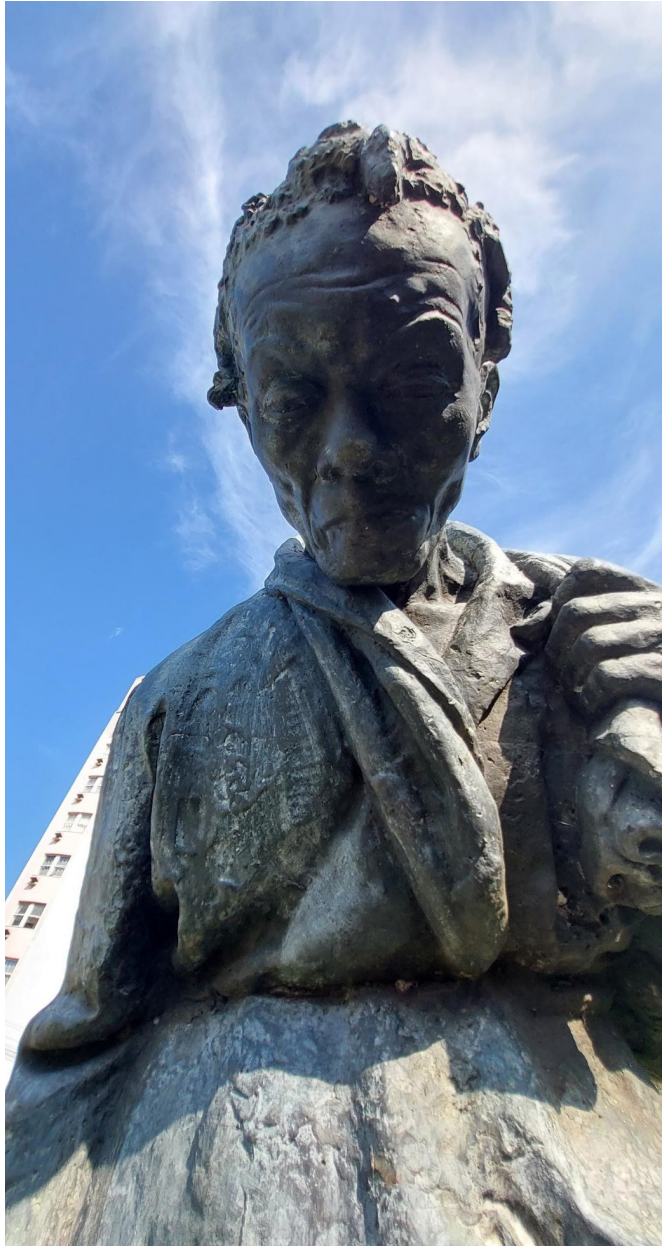


Figura 5.  
Escultura de Dona Domingas, sua fisionomia facial. Monumento localizado no Centro de Vitória, Avenida Jerônimo Monteiro, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg.  
(Fonte: Acervo pessoal dos autores)

isso, necessariamente estivesse a serviço de qualquer bandeira histórica. Essa figura, chamada de "Pietà do Lixo", é uma sobrevivente, e como tal, viveu um dia após o outro.

O ano era 1970,

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o AI-5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os anos de chumbo (GASPARI, 2002 p. 12).

E foi nesse cenário improvável, que uma mulher negra, pobre e representante de tudo o que o modelo de governo dominante não gostaria de externar, ascendeu ao patamar de musa de um artista. As condições desiguais e sub-humanas em que boa parte da população mais necessitada enfrentava, estavam ali personificadas pela imagem dessa senhora: Dominga era a antítese da propaganda militar, era o Brasil real. O cotidiano sofrido das ruas; as imperfeições do corpo forjado a ferro quente das dificuldades cotidianas; alma maculada pelo sofrimento; corpo curvado pelo peso da existência – e da persistência. Um projeto pessoal do artista a imortalizou em sua obra, em sua busca.

Após o primeiro contato do senhor Chrisógono, homem colecionador de arte, com a escultura de Dona Dominga, ocorrido no ateliê do artista Carlo Crepez, começou a nascer o que viria ser o grande marco da história dessa mulher, ainda que morta, reviveria, seria vista, notada, existiria, resistiria enquanto obra e enquanto mito. Segundo informações da Prefeitura Municipal de Vitória, com a intenção inicial de homenagear o trabalhador negro, Chrisógono Teixeira da Cruz, o então prefeito da cidade de Vitória, decidiu, adquiriu e fixar a estátua de

Dona Dominga no coração da Cidade, ao lado da escadaria Bárbara Lindenberg, que dá acesso ao Palácio do Governo. Lugar tantas vezes ocupado pela trabalhadora Dominga, na sua árdua tarefa de coletar papel pelas ruas da cidade, maneira pela qual mantinha sua subsistência.

Não se pode afirmar ao certo, se o objetivo de fixar ali (Figura 6), no local mais movimentado da cidade, era reviver de alguma forma, o próprio percurso de Dona Dominga, mas, ao que parece, assim como a pessoa, o monumento também passa despercebido, silenciado pelas estruturas de poder que o envolvem. Um monumento público, para além de sua concepção estética e imagética, precisa, de alguma forma, sinalizar a história de sua época, a realidade em que

ocorreu, uma espécie de memória transportada para além do tempo.

Domingas, a catadora de papel, muito mais que uma homenagem ao trabalhador negro, nos remete a uma reflexão profunda sobre a maneira através da qual, um século antes, era tratada a população pobre, negra e desvalida, especificamente em Vitória, assim como sua "atividade", muitas vezes romantizada ao longo do tempo, nada mais era do que a face mais cruel de um período, um Brasil ainda com pensamento colonial, escravocrata e desigual. O poder, refletido acima da escadaria, era um retrato disto.

Figura 6.  
Escultura da Dona Dominga ao pé da escadaria do Palácio Anchieta. Fonte: Acervo dos autores



### 3. Nas escadarias do poder...

O estado de conservação ou melhor, de abandono em que se encontra o monumento a Dominga, sinaliza de forma urgente, em direção a um amplo movimento de resgaste, não só dessa obra, mas do enorme arcabouço estatuário do Estado do Espírito Santo. As inúmeras imagens tomadas da obra são, notadamente, reservatórios de memórias e arautos do seu tempo, na medida em que fixam estados de sua permanência naquele local, ao mesmo tempo que também demarcam o seu abandono. A estrutura e a composição física da obra se degrada sem a devida recomposição; esse reservatório se fragiliza e junto com ele, a própria história da capital capixaba e de seu povo.

O monumento a Dominga segue sozinho, apesar do que a rodeia (Figura 7). Apesar de bem localizado e, aparentemente intacto, carece de inúmeros cuidados sob pena de se perder

ao longo do tempo, não apenas pelo desgaste do material, mas sobretudo pelo desgaste de sua imagem mental, de seu pertencimento ao ecossistema urbano da cidade de Vitória.

A característica do trabalho de Crepaz, reside na construção da personagem, privilegiando de forma contínua, os detalhes de seu rosto, assim como sua expressão facial. Não obstante a qualidade da obra, esses detalhes, fundamentais na construção da mulher Dominga, correm sério risco de deterioração em função do tempo e exposição a luz solar, a corrosão pelo fenômeno da maresia, sem nenhum tipo de acompanhamento especializado no que diz respeito a sua integridade. Cabe ao poder público, enquanto guardião dessas obras, a função do zelo e da constante manutenção de sua originalidade, sob pena de se perder parte importante da história contada através dos monumentos.

Figura 7.  
Dona Domingas,  
vista tomada em  
uma noite qualquer.  
Fonte: Acervo  
pessoal dos autores





### **Considerações finais**

A pretensão desse ensaio é tão simples quanto a história de vida de Dona Dominga e, nem por isso menos profunda: transportar no espaço-tempo, através de uma obra metálica, e inanimada, um pouco de vida, um pouco de Dominga, a catadora de papel. Um pouco da rugosidade do espaço geográfico que esconde as camadas de tempo que a constitui. Considerando a função dos monumentos públicos para além do arcabouço formal e meramente acadêmico, essa investigação, de alguma forma, dialoga com o tempo, buscando suprimir a distância físico-temporal que a ciência impossibilita; tenta reencontrar simbolicamente essa mulher para se sentar e conversar com essa senhora.

Ouvir de Domingas sobre suas próprias percepções a respeito do mundo em que viveu, apesar de aparentemente quixotesco, se revela surpreendentemente possível, através de seu monumento. Cada traço desenhado pelo artista estampado na escultura, revela um pouco da verdadeira Dominga e de sua trajetória nesse lugar, assim como do Crepaz socialmente engajado com a dor humana dos que sofrem horrores da guerra, mutilados pela ganância dos que detém o poder. Domingas não é a escultura idealizada de Crepaz, tão visível em seu Araribóia (1955), mas repleta da dor humana materializada em uma escultura.

Essa "conversa", a princípio, com o artista, se apresenta a todos nós, num profundo e reflexivo colóquio, sobre quem foi, quem é e o que nos traz de contemporâneo a personalidade Dominga. A invisibilidade da mulher nos monumentos públicos, em especial as negras, é um grande desafio a ser destrinchado e vencido. Nesse contexto, a mulher Dominga nos convida à reflexão.

### **Referências**

- AUGE, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- GASPARI, Hélio. A ditadura escancarada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo – Diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Editora Senac, 1996.
- RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem | Alois Riegl ; tradução Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel.- r. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. 2. reimpressão. - São Paulo: Edusp, 2006.

**Fabíola Fraga Nunes**

<https://orcid.org/0000-0002-2607-7992>

Mestranda em Artes do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, Licenciatura plena em Artes Visuais pela UFES, pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA/UFES), Professora da Educação Básica do Município de Vitória do Espírito Santo, bolsista pela FAPES

email: fragafabiola02@gmail.com

**Fabricio do Rosário Moreira**

<https://orcid.org/0000-0003-1124-859X>

Bacharel em Música- piano pela Faculdade de Música do Espírito Santo (2003). De 2006 a 2010 estudou no Vienna Konservatorium, em Viena, Áustria, na classe da professora Blazenka Arnic Lemez. Em 2011 cursou pós-graduação em Artes e Educação no CESAP em Vitória ES. Foi professor acompanhador na Faculdade de Música do Espírito Santo de 2011 a 2020. É mestrando do PPGA/UFES na turma de 2021.

email: fabricio.moreira@edu.ufes.br

**Giuliano de Miranda**

<https://orcid.org/0009-0007-0629-1805>

Graduado em Pedagogia pela Faculdade Leonardo Da Vinci (Uniassevi) Graduado em História pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (Faveni). Pós- graduado em EJA pela Faculdade Brasileira Cristã (Fabra).

Email: giulianohistoria@hotmail.com

**Aparecido José Cirillo**

<https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>

Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. Coordenador (2018- até a presente data) e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Desenvolve pesquisas e projetos sobre ecossistemas urbanos e arte pública, observados pelo processo criativo com financiamentos do CNPQ, CAPES e FAPES.

Email: josecirillo@hotmail.com

## O GROTESCO ENTRE A SUBJETIVIDADE E A COLETIVIDADE: REVISITANDO O PROJETO VENUS OF WILLENDORF DE BRENDA OELBAUM

*THE GROTESQUE BETWEEN SUBJECTIVITY AND COLLECTIVITY:  
REVISITING BRENDA OELBAUM'S VENUS OF WILLENDORF PROJECT*

**Júlia Mello**

FAPES/LEENA/PPGA/UFES

**Resumo:** O artigo apresenta uma análise do projeto Venus of Willendorf da artista canadense Brenda Oelbaum, iniciado em 2008 e ainda em execução. Oelbaum resgata figuras rotundas da história da arte, como a Vênus de Willendorf, construindo novas linguagens de crítica às dietas e aos padrões corpóreos. Fala de si através da fotografia, da escultura, do vídeo, das performances e das instalações, debochando e convocando o público para ações colaborativas através de uma poética permeada por excentricidade e excessos.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea; corpo gordo; Vênus de Willendorf; grotesco; feminismo.

**Abstract:** *This article presents an analysis of the Venus of Willendorf project by the Canadian artist Brenda Oelbaum, started in 2008 and still in progress. Oelbaum rescues historical artworks such as the Venus of Willendorf, building original languages of criticism of diets and body standards. Her work incorporates photography, sculpture, video, performances, installations, humor and interaction infused with eccentricity and excess.*

**Keywords:** *Contemporary Art; fat body; Venus of Willendorf; grotesque; feminism.*

## Introdução

Brenda Oelbaum é uma artista canadense que vive nos Estados Unidos e desenvolve trabalhos em diálogo com lutas políticas na esfera pública. Em 2005, participou do Feminist Art Project na Universidade de Rutgers, o que parece ter sido o pontapé inicial para uma produção artística mais direcionada aos questionamentos políticos. Foi então que se aproximou ainda mais das propostas feministas e começou a considerar a frase “o pessoal é político” para o desenvolvimento dos seus trabalhos (OELBAUM, 2008).

A artista fala de si através da fotografia, da escultura, do vídeo, das performances e das instalações, debochando e convocando o público para ações colaborativas através de uma poética permeada por excentricidade e excessos. Serve-se de justaposições de imagens e textos que privilegiam o corpo feminino esbelto e atlético, chamando atenção para a exclusão e o silenciamento dos que não se inserem nesse modelo. Sua produção insiste na visibilidade da corpulência.

Oelbaum recorre ao humor e ao exagero, de modo que seus projetos podem ser lidos em consonância com o grotesco, rompendo com hierarquias e convenções. O caráter de insubmissão das formas grotescas pode ser associado à poética visual da artista, permeada pelo uso do próprio corpo para a construção de narrativas críticas frente a normas, padrões e discursos dominantes. A paródia também é elemento de destaque, assim como as metáforas, que funcionam para desestabilizar a audiência diante do que é considerado estranho.

Quando iniciou o projeto intitulado "Venus of Willendorf," havia encontrado na sua forma física a referência para abordar a sua trajetória. Trajetória aqui parece ser um ponto chave

em relação à prática da artista, pois significa analisar os trabalhos através de uma dimensão inarredável ao contexto sociocultural, onde os sujeitos se (re)transformam a partir dos seus trajetos de vida, perspectiva adotada pelo antropólogo Gilberto Velho (1994).

Oelbaum (2008) comenta que sempre sofreu o peso do preconceito diante da sua corpulência, tendo recorrentemente escutado de amigos e familiares recomendações para emagrecer, tornar seu corpo "aceitável" socialmente. Desde cedo passou a colecionar livros de dieta na tentativa de reduzir as medidas que, a partir de 2008, se transformaram no projeto das vênus. Essa escrita da sua história corresponde diretamente à questão da mudança individual através de um quadro sociocultural, proposta por Velho (1994), considerando a “[...] tendência de constituição de identidades a partir de um jogo intenso e dinâmico de papéis sociais que se associam a experiências e a níveis de realidade diversificados [...]” (VELHO, 1994, p.8). O pesquisador Ivair Reinaldim (2012) contribui com essas reflexões ao sugerir que a escrita da história, “[...] não só tece, estrutura, constrói um discurso sobre o passado, mas igualmente reforça um lugar, um ponto de vista, o presente que se quer possível” (REINALDIM, 2012, p. 1).

O projeto de Oelbaum pode ser descrito como uma luta do corpo gordo em manter-se como tal em uma sociedade que busca banilo, isto é, que busca "higienizar" qualquer tipo de monstruosidade, como sugere Foucault (2001); qualquer concepção de anomalia, pequenos desvios e pequenas irregularidades. O interessante é pensar que Foucault estava concentrado no século XIX, período embrionário dos discursos médicos e judiciais em torno do que se consideraria anormal. Mesmo contexto histórico utilizado por Peter Stearns (2002) para discorrer sobre a visão negativa em torno

do corpo gordo na cultura ocidental, isto é, o momento no qual a gordura “excessiva” deixa de ser vista como algo “natural,” “comum,” “aceitável.”

O embate de Oelbaum em provocar usando a rotundidade pode ser lido sob a ótica do dissenso proclamada pela teórica política Chantal Mouffe (2003), em proximidade com Jacques Rancière (2010). Convém destacar que, segundo o filósofo,

o consenso é um modo de simbolização da comunidade que visa excluir aquilo que é o próprio cerne da política: o dissenso, o qual não é simplesmente o conflito de interesses ou de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a um outro (RANCIÈRE, 2010, p. 57).

Mouffe (2003) concorda que é fundamental reconhecermos a importância do dissenso para as práticas democráticas, indicando que o modo como a esfera pública tem sido concebida e, até certo ponto idealizada, direciona-se para um silenciamento das divergências que resulta em um consenso imposto. Em termos de padrões corpóreos, tema que estamos tratando, podemos entender o consenso como atribuído ao corpo apolíneo. Nesse ponto, ações que estremecem as fronteiras e limites estabelecidos pela cultura dominante, provocam o dissenso, desestabilizando as normas. O projeto de Oelbaum torna-se parte de uma estratégia de transgressão, chamando a atenção para a exclusão e o silenciamento dos corpos não tidos como apolíneos.

### 1. A construção das Vênus

A proposta inicial do "Venus of Willendorf" consistia em uma grande instalação onde diversas esculturas, grandes e pequenas, construídas a partir de livros de dietas coletados, reproduziam a silhueta da Vênus de

Willendorf. Para Oelbaum (2008), Willendorf embora tenha sido facilmente absorvida pela cultura patriarcal devido aos traços femininos exagerados e à nudez, é o melhor ícone para representar a corpulência. Para o padrão apolíneo, a vênus é desproporcional, excede em camadas de adiposidade e volumes. Não é longilínea, tampouco esquematicamente simétrica. Convém destacar que, como indica a pesquisadora Andrea Elizabeth Shaw (2006), não é somente a corpulência de Willendorf que a coloca como uma “ofensa à visão,” mas também a sua identidade racial que é raramente discutida nas pesquisas direcionadas à vênus:

Esse apagamento da raça da Vênus de Willendorf se inscreve por um ato de deserdação étnica obtida ao apresentá-la num vazio racial que impede que sua identidade racial pegue carona na arena da aceitação cultural, baseada na sua significância cultural<sup>1</sup> (SHAW, 2006, p. 11, tradução nossa).

A questão racial, embora não tão enfocada no projeto de Oelbaum, é fundamental para notarmos como os entrecruzamentos com as diferentes pautas dos(as) excluídos(as) levam ao mesmo caminho: o confronto com o corpo apolíneo, construído por vezes privilegiadas.

Para o desenvolvimento das esculturas, Oelbaum coleciona livros de dietas de emagrecimento descartados cujas páginas se transformam em vênus rotundas através da técnica do papel mâché. Os livros que possuem páginas com gramaturas e efeitos especiais e que são inadequados à técnica tornam-se parte da instalação, formando imensas colunas, labirintos e paisagens que perpassam a figura central da vênus. Cada escultura representa uma dieta específica, um livro ou um autor, portanto variam em peso e tamanho (Figura 1).

O olhar de Oelbaum sobre a própria instalação direciona-se para um alerta a respeito da

Figura 1.  
Brenda Oelbaum,  
instalação do  
Venus of Willendorf  
Project, 2010.  
ArtPrize, Grand  
Rapids, Michigan.  
Fotografia:  
Roger Anderson.  
Disponível  
em: <[https://  
brendaoelbaum.  
me/galleries/  
venus-of-willendorf-  
series/#jp-  
carousel-207](https://brendaoelbaum.me/galleries/venus-of-willendorf-series/#jp-carousel-207)>.  
Acesso em: 18 mar.  
2020.



indústria da dieta, da falsa promoção de resultados “milagrosos” e da consequente exclusão do corpo gordo. Afinal, estamos falando de uma indústria multibilionária que promove anúncios que nos tornam desconfortáveis com o próprio corpo, lucrando com isso. Ademais, a artista levanta a seguinte questão: “desde quando ‘sobrepeso’ e ‘obesidade’ se tornaram um problema a ser resolvido?” (OELBAUM, 2008). As pesquisadoras Jane Braziel e Kathleen LeBesco (2001) exploram a corpulência como transgressão e apontam para uma discussão coerente, onde o conceito dominante de gordura mostra-se atrelado ao etiológico, patológico e psicológico, métodos utilizados a partir da concepção do saber médico, hegemonia na contemporaneidade, como também indica Harjunen (2009). Segundo Braziel e LeBesco (2001), em um país capitalista patriarcal como os Estados Unidos (e devemos considerar a sua forte influência de ideais políticos na América Latina), a gordura é fortemente vista como algo

repulsivo, feio, engraçado, sujo, obsceno.

Apesar disso, desde as últimas décadas do século XX, essas noções passaram a ser questionadas por ativistas como Oelbaum, que argumentam que a nossa visão de gordura não é algo natural e, sim, naturalizado. Braziel e LeBesco (2001) observam como as construções da hegemonia norte-americana, cujo imperialismo se manifesta crescente em escala internacional, resultam em marcas de resistência, seja no campo racial, cultural, de classe, sexual ou no estético, o que pode explicar a ampla disseminação das lutas políticas em favor da corpulência nos Estados Unidos e Canadá.

A visão ampliada e difundida do corpo gordo como algo negativo, não há dúvidas, está fortemente relacionada com uma economia capitalista, que promove a medicina como um produto lucrativo. Um de seus desdobramentos é a indústria da dieta e do emagrecimento que constrói um sistema claustrofóbico de consumo

de comida (“preciso queimar o que ganhei”). Como em um círculo vicioso, as pessoas acabam sendo induzidas, como sugere a filósofa feminista Susan Bordo (2003), a consumir medicamentos para emagrecer e produtos que vão deixar o corpo mais magro ou musculoso (depende da sua “escolha”, mas qualquer que seja, mais próximo do apolíneo).

Conforme indicado, para a construção das vênus, Oelbaum utiliza a técnica do papel machê, trazendo um forte significado aos trabalhos. O processo, surgido na França, propõe a criação de objetos através do papel “mastigado” e isso funciona como uma metáfora na construção do seu projeto. Para aquisição dos livros, a artista solicita contribuições via internet, recebendo materiais de diferentes localidades, o que torna a produção, de certa maneira comunitária, ainda que as pessoas participem indiretamente. Segundo Oelbaum (2008), uma das melhores contribuições veio do grupo de apoio criado pela pesquisadora Linda Bacon, cujo objetivo era conscientizar os indivíduos sobre ter saúde independente do peso ou forma corpórea. Em uma das ações, ela convidou participantes a jogarem fora os livros de dieta, como num ritual, para que se distanciassem das disfunções desencadeadas, muitas vezes, por eles. O resultado: ela acabou guardando esses livros por um tempo sem ter encontrado alguma utilidade, inclusive desconsiderou vendê-los por acreditar serem um perigo para a sociedade, até conhecer Oelbaum e decidir doá-los. Cabe ressaltar que os livros que a artista privilegia para a execução do projeto são aqueles que parecem forçar o leitor a ter um corpo magro, e não os que estão ligados a atenção a doenças cardíacas, pressão sanguínea e diminuição de colesterol, que ela considera de “conhecimento genuíno” (OELBAUM, 2008).

## 2. As Vênus grotescas

A vênus da Figura 2 surge a partir de páginas de seis exemplares do livro "Jane Fonda's workout book" (1981) e de dois exemplares de "Jane Fonda's New Workout and Weight Loss Program" (1986)<sup>2</sup>, ambos trazendo dietas e exercícios da atriz Jane Fonda, considerada símbolo da saúde e boa forma, e que nos anos de 1980 promovia atividades e redução de medidas através de artigos e videoaulas. Apesar da associação de Fonda com uma vida saudável, Oelbaum (2013) comenta que a atriz teve distúrbios alimentares, desencadeados por baixa autoestima e dificuldade de aceitação da própria imagem, o que faz a artista concluir que um corpo magro evidentemente não é necessariamente saudável.

As formas de Willendorf são grotescas, excessivamente redondas, sem início nem fim e a justaposição de páginas cuidadosamente selecionadas reforça a provocação com o corpo apolíneo da atriz. Oelbaum utiliza imagens repetidas como reforço da mensagem visual: incontáveis séries de exercícios para atingir a esbeltez. Cada parte do corpo concentra imagens relacionadas a ela, assim, a cabeça possui páginas do rosto de Fonda, os seios fotografias enquadrando a região e a barriga recebendo uma faixa com os dizeres: "abdominais avançados." A sutileza humorística também surge no uso das polainas coloridas, bem na moda dos anos oitenta, que eram frequentemente utilizadas pela atriz na época.

Na exposição realizada na galeria Whitdel Arts, Detroit, em 2013, a instalação simulou um labirinto de livros, cada caminho chegando a uma vênus e propagando uma associação claustrofóbica às dietas (Figura 3 e Figura 4).

<sup>2</sup> Informações coletadas através de documentos de processo da artista (OELBAUM, 2020).

Figura 2.  
 Brenda Oelbaum,  
 The Venus of Fonda,  
 2010. Escultura  
 com páginas de  
 publicações de  
 dieta e exercícios  
 da atriz Jane  
 Fonda. Fotografia:  
 Amanda Nichol  
 Rogers. Disponível  
 em: <<https://www.europhenowjournal.org/2017/07/05/thick-thin-an-art-series-curated-by-nicole-shea/>>. Acesso em: 8 mar. 2020.





A confusão gerada pelo excessivo caminho de livros também pode ser articulada ao grotesco, já que há a sensação de desarmonia experimentada durante o percurso. O sufocamento diante das exigências sobre a redução de peso, desorientam. Para Edwards e Graulund (2013), quando há confusão e desorientação diante de uma obra, há transgressão das convenções, do equilíbrio, da harmonia: "[...] o grotesco pode ser transgressivo ao desafiar os limites da estética convencional,

através da desarmonia ou de formas experimentais. Transgredir é infringir ou ir além dos limites de uma forma ou comportamento estético, ético ou estabelecido" (EDWARDS; GRAULUND, 2003, p. 66).

Através de uma transição da técnica de papel machê para dobraduras e recortes, a Vênus de Fonda ganhou uma nova versão, em tamanho reduzido (Figura 5). Como uma espécie de desdobramento do projeto, as esculturas em miniaturas, também executadas



Figura 3 e 4. Brenda Oelbaum, instalação do Venus of Willendorf Project, Diet Detour, 2013. Whitdel Arts, Detroit. Disponível em: <<https://www.facebook.com/107645302619279/photos/a.505697256147413/505698282813977/?type=3&theater>>. Acesso em: 30 mar. 2020..



Figura 5.  
Brenda Oelbaum, Fonda, versão miniatura, 2012. Fotografia: Amanda Nicole Moyer.  
Disponível em: <<https://www.facebook.com/107645302619279/photos/a.463956710321468/463957040321435/?type=3&theater>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

através de doações de livros por correios, eram enviadas de volta ao remetente como forma de agradecimento pelo engajamento no projeto (OELBAUM, 2013).

O destaque no rosto de Fonda nos leva à ideia de exagero, componente vital da desarmonia e transgressão das formas grotescas, como sugerem mais uma vez Edwards e Graulund (2013). Oelbaum reforça a identidade da atriz ao destacá-la dando um "zoom" na cabeça. O exagero proposto na obra, de certa forma, evoca uma provocação do rosto sorridente de Fonda com o corpo rotundo da vênus. "Scarsdale" (Figura 6), de 2010, também merece destaque dentro do projeto da artista.

Figura 6.  
Brenda Oelbaum,  
Scarsdale, 2010.  
Escultura com páginas  
do livro "The complete  
Scarsdale medical diet"  
(1978) e "The true story:  
the Scarsdale murder"  
(1980). Fotografia:  
Amanda Nichol  
Rogers. Disponível  
em: <<https://www.europenowjournal.org/2017/07/05/thick-thin-an-art-series-curated-by-nicole-shea/>>. Acesso em: 8  
mar. 2020.



A vênus de "Scarsdale" foi produzida com oito exemplares de quatro edições do livro "The complete Scarsdale medical diet"<sup>3</sup> (1978), lançado nos Estados Unidos pelo cardiologista Herman Tarnower (1910-1980), e de páginas do livro "The true story: the Scarsdale murder" (1980), que conta a história do assassinato do médico por Jean Harris (1923-2012), sua ex-companheira. A dieta Scarsdale, posteriormente considerada de alto risco, se popularizou rapidamente pelo fato de prometer significativa perda de peso ao restringir carboidratos e gorduras e incentivar o consumo de proteínas (HODGSON, 2013). Embora pareça que a escultura contrasta com a vênus de Fonda por carregar um tom de dramaticidade, ao invés de humor, é possível captar a ironia da artista ao realizar um jogo de duplo sentido, elemento relevante do seu projeto poético. Scarsdale sugere um corpo preenchido de estudos médicos e de cálculos científicos de índices de gordura e caloria. Uma coleção de receitas para o corpo enxuto e livre de adiposidade. Contudo, essa vênus carrega pendurada em seu pescoço uma arma. De acordo com documentos de processo disponibilizados pela artista, o revólver teria sido feito exclusivamente com páginas do livro sobre o assassinato, reforçando o peso do objeto. O criador da dieta que virou best-seller entre 1970 e 1980, fatalmente levou quatro tiros de Jean Harris que, aparentemente, tentava se suicidar por ciúmes (DAVID, 1980). Na vênus, a arma aponta para a cabeça que está envolta por correntes entremeadas por uma fita vermelha. O peso dessas amarrações e a cor denotam culpa, violência, agressão - sentimentos experimentados por quem se frustra com a dieta, com quem vivencia

---

3 Aqui novamente as informações foram coletadas através de documentos de processo da artista, cedidos em entrevista (OELBAUM, 2020).

desordens alimentares<sup>4</sup>.

Tanto "Scarsdale," quanto as vênus de Fonda revelam a expansão das propostas de Oelbaum sobre a escrita de si reforçando a dimensão inarrredável do contexto sociocultural nos registros da sua trajetória. Ademais, reafirmam uma forma de agir desconstruindo territórios e códigos sociais, provocando o dissenso, isto é, estremecendo as fronteiras estabelecidas pela cultura dominante.

### 3. Considerações finais

O projeto das vênus de Oelbaum, por ser colaborativo e interativo (além de doar os livros, a audiência pode caminhar pelo labirinto das instalações, participar de enquetes, etc.), se direciona a conscientização dos perigos das generalizações das dietas e da compulsão; os (as) participantes se tornam ativos no diálogo. O papel da autorrepresentação (ou autorreferencialidade) nesses trabalhos se configura através de subjetividade, memória, identidade, experiência e agenciamento.

As vênus de Oelbaum se desdobraram em outras ações, como o curta "Results may vary" (2012) e o projeto "No Diet Day" (iniciado em 2020), ambos consistindo em alinhavos entre dieta, frustração com os resultados e ações colaborativas reforçando a possibilidade de entrecruzamentos de identidades e subjetividades, permitindo a elaboração de tramas e sentidos no âmbito das experiências coletivas, contribuindo para uma compreensão sócio-histórica da construção e percepção do

---

4 Susan Bordo (2003) defende que a extensa maioria dos indivíduos, desde pelo menos as últimas décadas do século XX, possui algum tipo de desordem alimentar. Como indica, se a pessoa já experimentou alguma dieta de redução de peso/medidas ou se esteve curiosa sobre os valores nutricionais de determinado alimento, já demonstra sinais suficientes de que algo não vai bem na sua relação com os alimentos.

outro, do diferente, do particular, e também colaborando para o desenvolvimento de modos de agir diante das imposições culturais.

## Referências

BORDO, Susan. *Unbearable weight: feminism, western culture and the body*. 10 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2003.

BRAZIEL, Jana Evans; LEBESCO, Katleen (ed.). *Bodies out of bounds: fatness and transgression*. 1 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2001.

DAVID, Jay. *The true story: the Scarsdale murder*. Los Angeles: Leisure, 1980.

EDWARDS, Justin; GRAULUND, Rune. *Grotesque*. 1 ed. Londres: Routledge, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HARJUNEN, Hannele. *Women and fat: Approaches to the social study of fatness*. 87 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade de Jyväskylä, Jyväskylä: University Library of Jyväskylä, 2009.

HODGSON, P. *Review of Popular Diets*. In: STORLIE, Jean; JORDAN, Henry. (ed.). *Nutrition and Exercise in Obesity Management*. Berlim: Springer-Verlag, 2013.

MOUFFE, Chantal. *Democracia, cidadania e a questão do pluralismo. Política e sociedade, Florianópolis, n.3, p. 11-26, out. 2003*. Tradução de: Kelly Prudencio.

OELBAUM, Brenda. *The Venus of Willendorf Project*. Ensaio enviado à Susan Koppelman em 03/03/2008. Disponível em: <[https://www.academia.edu/11319442/Venus\\_of\\_Willendorf\\_Project\\_Essay\\_for\\_Susan\\_Koppelman\\_in\\_2008](https://www.academia.edu/11319442/Venus_of_Willendorf_Project_Essay_for_Susan_Koppelman_in_2008)>. Acesso: 20 set. 2020.

OELBAUM, Brenda. *Fat Feminist Activist Artist's Blog*. 2013. Disponível em: <<http://brendaoelbaum.me>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

OELBAUM, Brenda. *Venus content...* [mensagem pessoal]. Recebida por: <juliaalmeidademello@gmail.com> em 9 mar. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REINALDIM, Ivair. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. 286 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SHAW, Andrea Elizabeth. *The embodiment of disobedience: Fat Black Women's Unruly Political Bodies*. 1 ed. Lanham: Lexington Books, 2006.

STEARNS, Peter. *Fat history: bodies and beauty in the modern west*. 1 ed. Nova Iorque: NYU Press, 2002.

TARNOWER, Herman. *The complete Scarsdale medical diet*. Nova Iorque: Bantam Books, 1978.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

## Júlia Mello

<https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>

Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES) e pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA-UFES). Bolsista FAPES.

e-mail: [juliaalmeidademello@gmail.com](mailto:juliaalmeidademello@gmail.com)

# CASTIEL VITORINO BRASILEIRO: VISUALIDADES SOBRE GÊNERO E RAÇA

CASTIEL VITORINO BRASILEIRO: GENDER AND RACE VISUALITIES

**Matheusa Moreira Nunes<sup>1</sup>**

Programa de Iniciação Científica - UFES

**Larissa Fabricio Zanin**

Universidade Federal do Espírito Santo

**Resumo:** O artigo apresenta reflexões sobre o trabalho “Corpo-Flor” de Castiel Vitorino Brasileiro, cuja produção artística tem se constituído em torno do debate sobre as relações de gênero e racialidade negra, de maneira a proporcionar novos rumos para a discussão da temática. A partir das visualidades presentes nas fotografias da obra “Corpo-Flor” e do diálogo com a artista sobre o trabalho em tela, pretendemos encontrar os modos como sua obra tem fomentado debates sobre questões étnicas e de gênero.

**Palavras-chave:** Castiel Vitorino Brasileiro, desobediência de gênero, decolonialidade, arte contemporânea.

**Abstract:** *The article presents reflections on the work "Corpo-Flor" of Castiel Vitorino Brasileiro, whose artistic production has been constituted around the debate on gender relations and black raciality, in order to provide new directions for the discussion of the theme. From the visualities present in the photographs of the work "Corpo-Flor" and the dialogue with the artist on the work on canvas, we intend to find the ways in which her work has fostered debates on ethnic and gender issues.*

**Keywords:** *Castiel Vitorino Brasileiro, gender disobedience, decoloniality, contemporary art.*

---

1 Trata-se de Matheusa, estudante que é não binária, ainda não retificada civicamente e que socialmente já utiliza este nome.

## Introdução

Desafiar o modelo de como a sociedade se organiza parece uma demanda demasiadamente labiríntica, mas que vem sendo cumprida com êxito nos últimos anos. Diante disso, levantamos a questão: será que o *modus operandi* das sociedades acontece de maneira irreverente ou transmuta com o passar do tempo? Como é realizada essa, ou melhor, como são realizadas essas transmutações? Observando a linearidade e a normatividade da hegemonia, nota-se que é algo complexo e difícil de ser desestabilizado, considerando como existe e como funciona para as partes que realizam sua manutenção há tanto tempo.

Porém, quando retornamos ao passado e observamos as lutas de classes, raças e gênero, percebemos que as subversões das sistemáticas hegemonias opressoras como machismo, racismo e LGBTfobia, sempre existiram e perduram até hoje. No movimento antiescravagista, na luta pela conquista dos direitos femininos e LGBTs, pessoas que desacreditavam das ideologias que as violentavam, assumiram um compromisso contrário com a forma que a parte beneficiada e opressora da sociedade da época atuava e se organizava.

Nesse contexto de resistência e busca por outros lugares para além das violências do colonialismo e da escravatura, encontramos hoje nessas produções de Castiel Vitorino Brasileiro uma alternativa de ser e estar no mundo num corpo negro e/ ou dissidente de gênero, apresentando novas possibilidades que abrem portas para outros trajetos e comportamentos. É nesse outro lugar, um lugar de acolhimento para os traumas do racismo e das determinações sociais de gênero, uma espécie de caminho para a liberdade das subjetividades socialmente negadas, que

a artista nos faz perceber novos modos de existir, a partir dos discursos, denúncias e reorganização dos pensamentos e palavras presentes nas visualidades de seus trabalhos.

Para o aprofundamento da reflexão proposta, faz-se indispensável relacionar as produções destacar que o trabalho de Castiel Vitorino apresenta-se como um contra fluxo dentro da ordem da produção de pensamentos e da arte na sociedade atual: heterossexual-normativa-branca-cisgênera que, de maneira compulsória, visa silenciar e invalidar as experiências divergentes.

Entendemos como urgente a reivindicação contundente para o lugar de intelectualidade das corporeidades dissidentes de gênero e racializadas como negras, para que enfim seja possível viver, ainda que com a ferida aberta causada pela invasão colonial, uma alternativa para o gendramento dos espaços e corpos.

## 1. Corpos em Cena

A imagem da *negrura*<sup>2</sup> no Brasil foi delimitada por outros indivíduos, produzindo assim, identidades difusas nas quais o sujeito de pertencimento desta identidade, o sujeito negro, não se reconhece por ter sido exposto à orientações errôneas sobre o conceito geral de humanidade. A mesma violência opera na construção da identidade de gênero, na qual os corpos que subvertem a lógica de existência cisgênera e heterossexual são mantidos em estado de alerta e repulsa, pois não seguem e nem operam as demandas que foram socialmente estabelecidas para eles.

Quando observamos a arte como dispositivo estético-político que impulsiona

---

<sup>2</sup> A terminologia "negrura" é apresentada como alternativa linguística aos termos "negro" e "negritude" nas reflexões de Leda Maria Martins em seu livro "Performance do tempo espiralar" (2021).

discussões e, principalmente nos trabalhos de artistas negros/as nos quais o corpo é suporte, encontramos questionamentos, atravessamentos e interseccionalidades que acometem a corporeidade em contato com o mundo, tornando-se o centro do debate. Esses trabalhos, ao questionar o modo como é operada a negrura no Brasil contemporâneo, desvelam os discursos hegemônicos que ancoram a compreensão do sujeito negro que nos foi passada historicamente e permanece até os dias de hoje. Essa concepção compreende a alienação produzida pelo colonialismo, na qual o racismo objetificou os corpos negros, silenciou as narrativas africanas, implementando uma política de discriminação presente até os dias de hoje.

Como discurso propulsor de processos emancipatórios, faz-se necessário pensar como seriam as experiências estético-políticas e de vida das corporeidades dissidentes de gênero e racializadas como negras longe dos ideais hegemônicos-cisgêneros, sem ocupar a margem, como acontece rotineiramente, reiterando possibilidades dessas mesmas vidas na sociedade brasileira.

(...) e se, em vez de inteireza, da autoconsciência, da capacidade de autodeterminação e autoestima, houvesse um sentido de quebra que desloca efetivamente as posições inconformes à matriz cisgênera? E se essa sujeição inconsistente, esse modo de ser quebrado demais para traduzir-se em uma coerência identitária e representativa, qualquer que seja, insinuasse também uma forma de presença efetivamente desobediente de gênero? E se, às margens do grande nós universal (humano, branco, cisgênero e heteronormativo) a partir do qual se formula e engendra um certo projeto de sujeito e identidade, outros modos de criar coletividade e de estar juntas se precipitassem na quebra e através dela? E

as perguntas não param aí, se multiplicam: como habitar uma tal vulnerabilidade e como engendrar, nesse espaço tenso das vidas quebradas pela violência normalizadora, uma conexão afetiva de outro tipo, uma conexão que não esteja baseada na integridade do sujeito, mas em sua incontornável quebra?. (MOMBAÇA, 2021, p. 21-22).

Entender a desobediência como algo estratégico é também uma forma de reorganizar as corporeidades para longe do destino guiado pelo trauma colonial para a identidade das populações negras. Assim, artistas e autoras como Castiel Vitorino Brasileiro, Rosana Paulino, Nídia Aranha, Jota Mombaça, Leda Maria Martins dentre outras, vêm concretizando distanciamentos e desobedecendo a obrigatoriedade compreensão da própria história a partir de narrativas pré dispostas sobre o que é possível agir e contestar sobre as violências raciais e de gênero, apresentando assim, novas formas de lidar com a agonia pós experiências destas mesmas violências.

A concepção de um nova história, contata de dentro por artistas negros/as, a partir das experiências e dos corpos que vivem as marcas e os traumas do colonialismo, é um espécie de criação de novas memórias, de develamento das subjetividades apagadas pela dominação colonial. Nesse sentido, nos conta Chimamanda Ngozi Adiche,

Minha colega de quarto tinha uma história única da África: uma história única de catástrofe. Naquela história única não havia possibilidade de africanos serem parecidos com ela de nenhuma maneira; não havia possibilidade de qualquer sentimento mais complexo que pena; não havia possibilidade de uma conexão entre dois seres humanos iguais. (2019, p.17)

As produções destas artistas constituem-se como uma alternativa de ser e estar no mundo num corpo negro e/ ou dissidente de gênero,



apresentando novas possibilidades que abrem portas para outros trajetos e comportamentos diante desta complexidade. Fazendo-nos perceber novos modos de existir, a partir dos discursos, denúncias e reorganização dos pensamentos e palavras presentes nas visualidades de seus trabalhos, como nos ensina Leda Maria Martins,

(...) detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, os iníquos, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Na palavra e nos cantos, os ancestrais são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da palavra proferida. Nesses ambientes de linguagem, a palavra oralitizada adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance do cantor/narrador e na resposta coletiva. A palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades. (2021, p. 93-94).

Ainda na esteira das reflexões de Leda Maria Martins, a essa corporeidade denominaremos “Corpo Tela”, ou seja,

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um copo-tela, um corpo imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo polis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza

as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternativas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social. (2021, p.162)

Como um dos objetivos deste artigo, destacamos o interesse em desmontar algumas das ações malignas do colonialismo que ocasionaram as produções de identidades difusas, resgatando através de uma identidade negra-contemporânea, uma episteme da ancestralidade negra e assim corroborar para construção de posturas efetivas e emancipatórias para os traumas coloniais. Para tanto, nos debruçamos sobre a obra “Corpo-Flor” do artista capixaba Castiel Vitorino Brasileiro, na qual o corpo constitui-se como “corpo-tela”.

É perceptível que o trabalho e vida de Castiel Vitorino Brasileiro tem criado métodos seguros para a reorganização da fórmula de operar o fazer-pensar artístico, mas é importante observar que, sobretudo, inspiram novas maneiras de viver a vida para sujeitos racializados como negros e também categorizados como dissidentes de gênero. Aqui, interessa-nos perceber a autonomia do corpo negro-dissidente-de-gênero, que é reconstruída ao utilizar outros elementos não humano, não brancos, atrelados ao corpo que, como tela e de maneira rizomática, cria, recria, conecta, tensiona e emancipa meios de viver a humanidade, sem regras prévias pré estabelecidas e, de maneira ardilosa, invocando sempre um corpo decidido a não manter-se rendido.

## 2. Corpo-Flor

Corpo-Flor não se constitui somente como uma série de fotografias nas quais a artista utiliza novos símbolos visuais para concretizar uma narrativa mas também, diz respeito ao afastamento das convicções que a hegemonia ensinou sobre humanidade. O projeto trata da necessidade de incorporar o desejo pela ausência de ideais socialmente estabelecidos sobre o corpo e constrói novos olhares sobre o passado-presente-futuro da negrura brasileira, o conceito de humanidade, corporeidade e estética.

Neste artigo, não pretendemos tecer reflexões apenas a partir de nossas próprias percepções sobre o trabalho. Para não incorrerem em equívocos conceituais ou contarmos uma história de outro/a por outro/a que não seu próprio autor, a análise do trabalho se constrói, principalmente, a partir do diálogo com a própria artista, realizado por meio de uma entrevista.<sup>3</sup>

“Corpo-Flor” é uma obra na qual o corpo-tela coloca em pauta questões de gênero e racialidade, apresentando ao público um sujeito múltiplo, cuja identidade reflete as influências dos trânsitos diaspóricos e também das concepções socialmente determinados sobre gênero que condicionam a existência humana ao sexo biológico. Tornando possível utilizar, através deste imenso projeto, o corpo como debate, percebemos a série de trabalhos fotográficos “Corpo-Flor” como sendo uma pesquisa ação em permanente construção, conforme afirma a artista:

Corpo-Flor é uma pesquisa, um projeto, uma série de trabalho em fotografia que vai

perdurar durante toda minha vida. O jeito que decidi nomear uma promessa que fiz a mim mesma: continuar transmutando num hibridismo radical com vidas de outros reinos e mundos. Porque sempre que Corpo-Flor aparece, há uma nova aparência, uma nova mistura de signos, símbolos, cores, texturas, caretas, olhar, porque Corpo-flor é uma fagulha de mim que eu criei para me fazer lembrar de que posso sempre assumir formas de viver e estar não previstas por mim ou a mim. essa promessa de dar continuidade às minhas transfigurações da carne... nas imagens eu registro momentos de medo, dor, coragem, raiva, tesão dessa promessa.... e criar essas imagens são rituais que me dão energia para continuar minhas perambulações entre no mundo dos vivos e mortos. Em 2021 se completam 6 anos de Corpo-Flor. Criei quando não conseguia explicar o que estava acontecendo em mim. Gêneros...músculos... temperaturas... Continuo fazendo porque descobri o prazer em não ser entendida. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)<sup>4</sup>

Quando nos relacionamos com o tempo, firmamos um compromisso com o passado e assumimos a responsabilidade com o caminho a ser seguido com o presente-futuro, o que é compreendido pela hegemonia como desobediência e desordem, aqui vamos elaborar enquanto liberdade. Para além de “Corpo-Flor”, como aqui já compreendemos como desígnios acima citados, a obra “No antiquário eu negocieie o tempo”, série fotográfica realizada no 1º Programa de Residência Artística do Valongo, na cidade de Santos, São Paulo em 2018 a violência racial é percebida no momento em que Castiel, ao visitar um antiquário, enquanto participava da Residência, se interessa por máscaras “africanas” e o proprietário tenta convencê-la que foram produzidas por uma africana e dadas

3 A entrevista com a artista Castiel Vitorino Brasileiro foi realizada pela estudante de iniciação científica Matheusa Moreira Nunes em agosto de 2022, a quem cabe toda a autoria das transcrições.

4. Todas as citações que remetam à entrevista com a artista, serão referenciadas ao logo do capítulo “Corpo-Flor” como “(CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)”.

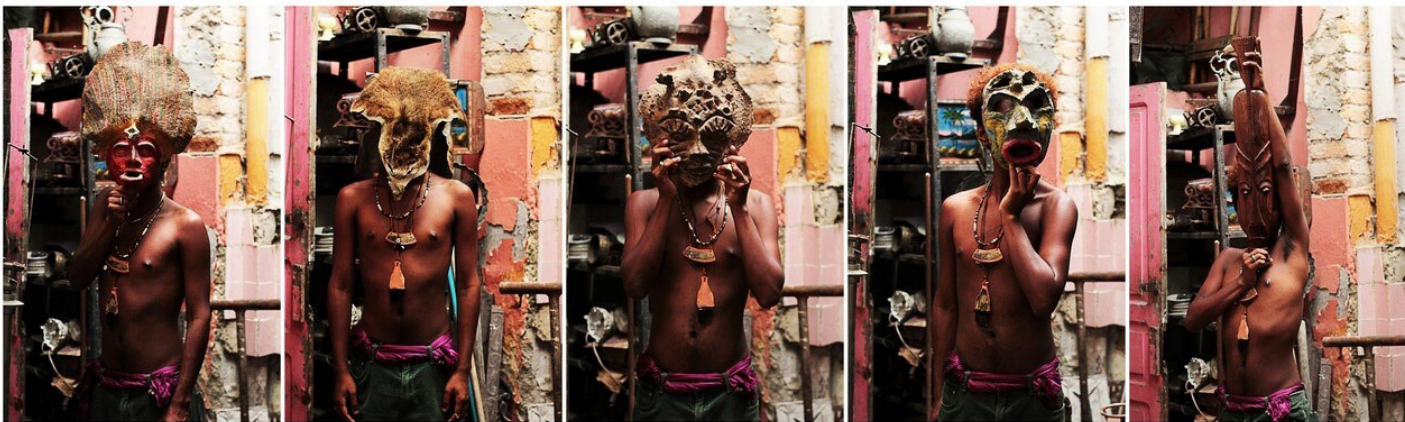


Figura 1.  
No Antiquário eu  
negocieie o tempo  
- Castiel Vitorino  
Brasileiro (Série  
fotográfica) 2018.  
(Fonte: [https://  
castielvitorinobrasileiro.  
com/\\_foto\\_antiq](https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq),  
acesso em outubro de  
2022)

a ele como presente.

Entretanto, as máscaras tinham sido produzidas por crianças numa oficina de arte com papel machê. A lógica violenta é posta a mesa no momento em que o suposto passado africano, contado por um indivíduo branco é constituído de mentira, realizando a manutenção da colonialidade. O escambo, não foi mais uma vez desproporcional, a artista conseguiu desmontar o trauma colonial e restituiu sua história ancestral, renegociando a cronologia. Enquanto o proprietário ganhou apenas dinheiro, Castiel ganhou o que aqui consideramos tempo e conquistou artifícios necessários para repensarmos o passado de indivíduos racializados enquanto negros no Brasil.

A experiência do antiquário em Santos apontando para a permanência da colonialidade traz para a artista a possibilidade de repensar sua ancestralidade africana Bantu a obra "No antiquario eu negocieie o tempo". Também com "Corpo-Flor", a artista afirma poder encontrar outras vidas na prática de se deslocar entre idas e vndas para a ilha deVitória,

No entanto, ao longo desses seis anos de obra, fui percebendo que algumas camadas de minha vida mudaram de rota, e Corpo-Flor se tornou uma nomenclatura que mais designa uma espécie do que um nome que diz respeito apenas a uma só vida. É neste momento que eu decidi apostar na indescritível, após inúmeras idas e vinda a

Ilha de Vitória. Ou seja, foram esses vários momentos de deslocar da ilha, e conhecer outros mares e continentes, foram essas viagens, por muitas vezes forçadas, tristes, e também felizes, inesquecíveis, que me possibilitaram construir um sonho: encontrar com as outras vidas que compõem essa ontologia Corpo-Flor. Encontrar essas pessoas tem sido emocionante, porque é muito bonito acompanhar como que, mesmo sendo modificadas por mim, tendo seu corpo modificadas pelo meu desejo, ainda assim existe algumas particularidades estéticas e gestuais que prevalecem durante o momento de incorporar Corpo-Flor. Perceba nas fotos. Isso é incrível, isso é liberdade. Poder transfigurar a matéria negra, e relembrar que a transfiguração é a única certeza, é a mais poderosa verdade, pois é só ela que possui o poder de encerrar com a história da racialização em nossas vidas. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

O debate sobre a ancestralidade e os encontros com a própria história como modo de "encerrar com a história da racialização em nossas vidas", coforme nos aponta a artitsa, estão presentes na imagen a seguir na qual podemos observar símbolos e grafias inseridas no corpo da modelo e da artista que não são legíveis da maneira que convencionalmente fomos introduzidos após a colonização.

A compreensão de um novo mundo imagético apresentado abaixo prevê uma outra ordem, um novo desígnio. Talvez essa seja a maior reorganização que Corpo-Flor reverbera,

Figura 2.

Corpo-Flor - Castiel Vitorino Brasileiro (Série fotográfica) 2016 - até hoje. (Fonte: [https://castielvitorinobrasileiro.com/foto\\_corpoflor](https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor), acesso em outubro de 2022). Realizada com incentivo da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2021, durante fevereiro de 2022 em Vitória-Espírito Santo



ultrapassando as ideias de “belo” e “feio”, as fotografias contam uma história que não é palpável ao que compreendemos como humanidade, estética e liberdade, como afirma Castiel em entrevista

Então eu trabalho muito para recriar a estética moderna que foi construída para nossos corpos, né: que é uma estética de hiper sexualização, de animalização, marginalização, empobrecimento. E no Corpo-Flor eu reconfiguro nossa presença em outras histórias. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Considerando a complexidade da obra e a importância do diálogo estabelecido com a artista, seguiremos com as transcrições da entrevista realizada que compreende uma construção conjunta dos sentidos e significações que “Corpo-Flor” apresenta para o público.

Ao questionarmos à artista sobre “Como elaborar discursos que se tornem autônomos quando se produz arte na produção da arte? Como você percebe o Corpo-Flor como discurso autônomo na produção de uma obra visual? Como você consegue construir posturas libertárias nessa produção? Como você vê as posturas libertárias na construção do Corpo-Flor?”, Castiel Vitorino elucida,

A liberdade é uma palavra muito cara para mim é muito importante para a gente estudar porque a gente vive num contexto que é o Brasil, que a liberdade está associada à alforria. Nossas ideias de liberdade são escravocratas. Ou seja, a gente anseia por uma liberdade a partir do desejo do outro, e da ajuda do outro. Mas não qualquer outro, a gente deseja essa liberdade que vem a partir da branquitude e também da cisgeneridade, no caso. Então, essa ideia de senhor e

escravo permanece no nosso contexto brasileiro. E a obra *Corpo-Flor* caminha para pensar a liberdade, não só pensar, mas

para construir, momentos percíveis de liberdade como a própria transmutação, a transfiguração. Então eu retiro a liberdade como um momento de esperar pelo outro, pela branquitude e cisgeneridade nos dar alguma coisa, nos dar oportunidade e passo a entender a liberdade a partir da transfiguração desta história, inclusive. Por isso que *Corpo-Flor* é uma obra que desde o início - foi uma promessa, como digo - sempre que *Corpo-Flor* aparecer novamente, ele vai ser diferente da estética anterior, da imagem

anterior. E para mim isso é liberdade: poder mudar e criar o repertório de mudança. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Sobre a liberdade estética para a criação do trabalho, questionamos: "Então você pensa no *Corpo-Flor* como a constituição de uma liberdade estética, de uma liberdade visual, palpavelmente?"

Sim, pois no *Corpo-Flor* trabalho apenas com pessoas negras e indígenas. Então eu trabalho muito para recriar a estética moderna que foi construída para nossos corpos, que é uma estética de hipersexualização,

Figura 3.  
*Corpo-Flor* – Castiel Vitorino Brasileiro (Série fotográfica) 2016 – até hoje. (Fonte: [https://castielvitorinobrasileiro.com/foto\\_corpoflor](https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor), acesso em outubro de 2022). Realizada com incentivo da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS 2021, durante fevereiro de 2022 em Vitória-Espírito Santo



de animalização, marginalização, empobrecimento. E no Corpo-Flor eu reconfiguro nossa presença em outras histórias. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Considerando que as imagens produzidas provocam saberes, revelam e propõem sentidos e valores, perguntamos “Quando você constrói outras visualidades, você as entende ainda como humanidade, enxergando a humanidade a partir de outros valores? Corpo-Flor reconstitui humanidade através de outra visão?”

Sim, porque eu estou trabalhando com nossa espécie, com pessoas. Talvez chegue em algum momento em que eu trabalhe com outras espécies, com cobras, com borboletas no Corpo-Flor. Mas neste instante estou trabalhando com nossa espécie, com nossa história. E mesmo que minha obra, a sua obra, elas trabalhem dizendo para ultrapassar o local da humanidade, não é só um caminho que minha obra constrói. É também um caminho de reconstruir sim a humanidade, colocar outros parâmetros dentro desta humanidade. Mas veja: tem um problema maior, que nunca fomos consideradas humanas. Acho que não é reconstruir essa ideia branca de humanidade, mas é construir de fato um outro local, radical. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Sobre a condição do sujeito/a negro/a e toda a desumanização histórica que escravidão construiu, questionamos: “Acho que é retomar o que foi conhecido como humano, mas negado a nós. Então não seria uma reconstrução e sim a retomada de um saber, que constitui humanidade, estética?”

Sim, por que o que é humano? A vida, a pessoa... A própria categoria de pessoa, ou seja: o que é uma pessoa? É a possibilidade de você pensar, racionalizar, decidir, se emocionar, ter autonomia, ser capaz de agir, decidir, ser livre em suas decisões, ter proteção, é ser o sujeito de direitos. Então de vários modos, sim,

eu reivindico estes locais. Mas não só reivindico para uma branquitude cisgênera, mas o que estou fazendo é assim: independente se vocês acham que é ou não, isto já está acontecendo. Outras ideias de humanidade. Outras ideias de ser. Outras ideias de espírito, alma e tudo mais. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

“Então a ruptura já é uma coisa planejada quando você propõe o Corpo-Flor. É a mesma coisa desde que você começou o projeto?”

Por exemplo, se você for olhar algumas obras, tem uma coisa do Corpo-Flor que é muito forte o olhar. Então tem muitos olhares tristes. Se você for analisar. E tem outros olhares que já são amedrontados, olhares que são olhares meio vazios e também que são olhares de embate e Corpo-Flor está sempre olhando para a câmera, para o telespectador. E eu acho que isso é sensibilizar a humanidade diz respeito a sensibilidade também. E ao longo do tempo, com certeza mudam as coisas, porque eu mudo, as pessoas mudam. E é essa proposta do Corpo-Flor: poder cartografar essas mudanças e também propor mudanças. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Quando pensamos na construção social acerca de humanidade não atrelada aos ideais já pré-dispostos, acreditamos ser necessário questionar o abandono dessas dimensões, ainda em vida? “Como operar a própria despedida? O Corpo-Flor começou com você e vem tomando outras dimensões, outras proporções, outras pessoas vêm sendo visualizadas também nessa mesma ideia de humanidade na nova humanidade. Como você conseguiu firmar essa necessidade de despedida?”

Eu acho que radicalmente é porque eu quero ter uma morte saudável. Eu quero morrer bem. É assim que a gente vive no contexto de mortificação e de violência e de violência cotidiana, de violência explícita. A gente vive num país e em ruas, onde de madrugada a gente corre o risco letal de ser assassinada pela polícia. Isso não é teoria, apenas é uma

realidade mesmo. Então eu comecei, senti e enfim eu também fui criada pelos meus avós. Eu vi a geração do meu avô falecendo. E a morte sempre esteve presente em mim e em nós. E o que se depara com a morte a todo instante. E eu tive proximidade com a população idosa, sempre gostei de conviver com essas pessoas. E eu fui começando a criar esse desejo para essas pessoas: “Nossa, quero que essa pessoa morra bem, de velhice...” E aí eu fui entendendo também o que eu quero para mim. Então eu acho que Corpo-Flor e não só corpo-flor, como em toda minha obra, ela se sustenta por um desejo de manter uma ancestralidade no futuro. E o Corpo-Flor é um preparo para isso que você chama de abandono, que é o abandono de ida, e de caminhada, de deslocamento, que pode ser o deslocamento que eu faço agora mesmo, saindo de Vitória da minha cidade natal, mas também a própria despedida, mesmo da morte. Então, acho que radicalmente é isso. E uma vez me preparando para me afastar e voltar assim que eu quiser. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

Partindo do desejo de um fim de vida pacífico e do anseio por essa mesma vida não ser interrompida por terceiros, como ocorria nas violências coloniais e mantidas até hoje, que é feito o questionamento sobre “o desejo de um bom presságio.”

Isso, profundo. É importante dizer que Corpo-Flor agora está no momento de construir sua matilha, as últimas fotos que fiz foi em Maranhão e em Vitória, com outras pessoas. E foi inédito isso, comecei com Maxuel e depois fiz com outras pessoas. E isso é muito fundamental e importante para mim. (CASTIEL VITORINO BRASILEIRO, 2022)

### 3. Considerações Finais

A reorganização do pensamento e a elaboração de uma nova história para além daquelas determinadas pela hegemonia ocidental sobre a colonização e a escravatura é o caminho principal para que possamos imaginar

novas saídas para as experiências de violência racial e de gênero para além dos discursos que digam o quão dolorosos são esses traquejos. É nesse sentido que “Corpo-Flor” se apresenta para o público como uma possibilidade, uma caminho alternativo para o indizível, sendo o indizível uma perspectiva de vida distante de aporias para corpos racializados como negros e dissidentes de gênero.

O trabalho artístico de Castiel Vitorino não pretende estabelecer um compromisso de ressarcir as histórias das vidas negras e dissidentes no Brasil, mas sim, compreender como conduzir a cura das feridas que ficaram permanentemente abertas após o despertar do coma colonial e do gendramento.

Reinvidicando uma outra via para ordem da produção de pensamentos e da arte na sociedade atual predominantemente heterossexual-normativa-branca-cisgênera, que de maneira compulsória, visa silenciar e invalidar as experiências divergentes, “Corpo-Flor” e outras obras de artistas cuja temática da racialidade e de gênero estão em pauta, constitui-se como alternativa para que corporeidades dissidentes de gênero e racializadas possam sobreviver à ferida aberta causada pela invasão colonial e do gendramento dos espaços e corpos.

## Referências

ADICHE, Chimamanda Ngozi. O Perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. Racismo estrutural. São Paulo: Jandaíra, 2020.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. Candiani, Heci Regina. São Paulo: Boitempo, 2016.

HERNÁNDEZ, Fernando. Catadores da Cultura Visual – proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, práticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota, 1991. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

## Matheusa Moreira Nunes

<https://orcid.org/0000-0003-3963-4417>

Matheusa Moreira Nunes(1998) discute em seu processo artístico o que perpassa seu próprio corpo: a negrura, a não binaridade e os sentimentos que essas experiências ocasionam. Como pesquisadora também desenvolve estudos sobre o gendramento e a etnia. Em sua atuação na cultura, a artista mescla sua produção intelectual e prática, resultando em obras expostas presencial e virtualmente. Em sua trajetória, esteve em espaços como Casa Porto das Artes Plásticas, Galeria de Arte e Pesquisa, Casa de Cultura da América Latina e PPGACL - UFJF. Recentemente, recebeu o prêmio de edital da Secretaria de Cultura do ES para desenvolver a Residência Tempo de Mar em parceria com a artista Jaíne Muniz no período entre Março e Julho de 2023.

Email: [moreiramatheusa586@gmail.com](mailto:moreiramatheusa586@gmail.com)

## Larissa Fabricio Zanin

<https://orcid.org/0000-0002-6465-1326>

Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2004), mestrado em História (2007) e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012). Atualmente é professora adjunta do departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, pesquisadora da GEPEL e Diretora do Centro de Artes. Foi tutora do Programa de Educação Tutorial Conexões Cultura de 2015 à 2020. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Semiótica, Cultura Visual, Fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de artes, cultura visual, identidade e subjetivações.

Email: [Larissa.zanin@ufes.br](mailto:Larissa.zanin@ufes.br)



## CURADORIA DECOLONIAL: ARTISTAS NEGRAS NO ESPIRITO SANTO

*DECOLONIAL CURATION: BLACK ARTISTS IN ESPIRITO SANTO*

**Mayara Simões de Carvalho**

FAPES/PPGA/UFES

**Aissa Afonso Guimarães**

PPGA/UFES

**Resumo:** A história da arte foi construída com critérios exclusivos que invisibilizam questões de gênero e raça. As artes, assim como inúmeras outras áreas, são opressivas e legitimam artistas brancos, europeus, de classe média e, acima de tudo, homens. O movimento impulsionado pelas artistas mulheres dos anos 1960 e 1970 segue se desdobrando nos dias atuais, em que ainda é preciso reivindicar e valorizar as expressões artísticas femininas. Desta forma, a seleção de produções de artistas negras no Espírito Santo estudantes, mães, professoras, artistas e mulheres tem como objetivo a produção e a difusão das artes. As produções compartilhadas neste artigo dialogam entre si, numa diversidade em linguagens artísticas, técnicas e em pesquisas no campo artístico. Encontra-se mulheres, não somente por detrás da obra sendo representadas, mas mulheres que se representam e apresentam força e sensibilidade por meio da arte. Evidencia-se a mulher negra como protagonista na arte, afirmando sua presença e suas lutas por igualdade e direitos.

**Palavras-chave:** Curadoria, arte contemporânea, artistas negras, produção artística.

**Abstract:** *The history of art was built with exclusive criteria that make gender and race issues invisible. The arts, like countless other areas, are oppressive and legitimize white, European, middle-class and, above all, male artists. The movement driven by women artists of the 1960s and 1970s continues to unfold today, in which it is still necessary to claim and value female artistic expressions. In this way, the selection of productions by black artists in Espírito Santo, students, mothers, teachers, artists and women aims at the production and dissemination of the arts. The productions shared in this article dialogue with each other, in a diversity of artistic languages, techniques and research in the artistic field. There are women, not only behind the work being represented, but women who represent themselves and present strength and sensitivity through art. The black woman is evidenced as a protagonist in art, affirming her presence and her struggles for equality and rights.*

**Keywords:** *Curation, contemporary art, black artists, artistic production.*

## Introdução

Para as mulheres nas sociedades patriarcais, a vida é costurada com silêncio e violência, sendo esta uma constante realidade para as mulheres negras. Em um mundo que colocou as mulheres como invisíveis e sem voz, criar a partir das margens é exigir ser visto e ouvido. Mulheres artistas surgiram de um início muito desencorajador neste país para alcançar conquistas notáveis. O projeto A HISTÓRIA DA \_RTE realizado em 2017 apresenta dados quantitativos e qualitativos de todos os 2.443 artistas encontrados em 11 livros utilizados em cursos de graduação de artes visuais no Brasil. A intenção é mensurar o cenário excludente da História da Arte oficial estudada no país a partir do levantamento e do cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados. As estatísticas mostram que as mulheres representam menos de 10 por cento das artistas citadas nos livros de História da Arte analisados pelo e quando o assunto é artistas negras esse número é ainda mais chocante 0,08.

Diante disso, partiremos da inquietação diante da (in)visibilidade presente na arte contemporânea brasileira no que diz respeito a produção artística de mulheres negras no Espírito Santo. Partindo desses pontos iniciais, resolvemos fazer um trajeto a partir de algumas artistas negras, que produziram e produzem arte no Espírito Santo, mas que, ainda hoje, são invisíveis para a história da arte. Ao longo de nossa pesquisa, chegamos à conclusão de que, a invisibilidade é uma das questões que envolve a mulher negra, cuja presença é constantemente suprimida. A invisibilidade é uma das principais formas de violência à qual somos submetidas, pois, além de ser uma forma de exclusão, ela é também uma forma de invisibilização de nossas próprias histórias e das histórias de mulheres

que nos antecederam.

Essa (in) visibilidade esta presente tanto na própria historiografia da arte, como na ausência das produções artísticas de mulheres negras no que venha denominar “circuito artístico”, onde estão inseridos desde conjuntos de indivíduos como: marchands, curadores, críticos, como também as instituições, como os museus, galerias e salões de arte, esse conjunto de indivíduos e instituições é quem muitas vezes movimentam ou fazem surgir um mercado de arte. A produção artística é constituída de significados, significados esses que estão relacionados com as multiculturalidades das pessoas resultando em suas produções artísticas, portanto cada pessoa que deseje produzir arte vai partir de suas relações culturais.

A colonialidade do saber, enquanto competência dessa mesma modernidade, ainda hoje é muito presente em nossas universidades. Infelizmente, são poucas instituições que abrem espaços para questionar essa colonialidade, apresentando em sua grade outras possibilidades de apropriação e compreensão de narrativas muito pouco oferecidas, contrariando verdades consolidadas. Tudo isso é de fundamental importância, visto que ainda hoje a academia é um espaço branco, onde o privilégio de falar/pesquisar tem sido negado às pessoas negras e não brancas, construído com teorias que inferiorizam aqueles considerados como "outros", a exemplo dos/as africanos/as e seus descendentes, tratados como objetos de pesquisa que devem ser explicados/as, categorizados/as, expostos/as e desumanizados/as. (Kilomba, 2019).

Pensando a respeito dessas multiculturalidade no circuito artístico, será que estão presente ou existe espaço para agregar todas as multiplicidades culturais, um

espaço constituído da popularização de artistas plásticos e por consequência a participação efetiva de todas as múltiplas produções artísticas na memória da arte contemporânea. De certo é que através desse circuito alguns artistas têm a possibilidade de promover suas produções artísticas e de participar efetivamente nos registros da história da arte contemporânea. Na procura por artistas negras com produções artísticas no Espírito Santo destacaremos as artistas Kamis, Jaine Muniz, Florescer Poesia e Meire Rocha.

### **1. PROCESSOS CURADORIAIS - PERSPECTIVA DECOLONIAL**

O Brasil é um país marcado pelo período colonial e segregação. Por isso, a extrema importância para que as curadorias de arte reflitam a diversidade étnica e cultural, abandonando o vício de manter o extrato hegemônico da população em postos-chave. Em um país predominantemente desigual, cujo qual a elite é o principal vetor de segregação social e racial. A curadoria é o trono a partir do qual se exercita o poder. É verdade que, atualmente, existem diversas iniciativas de democratização das artes, como a Lei de Cotas, mas elas não são suficientes. A curadoria é um espaço de poder que deve ser ocupado por mulheres, negras e LGBTQIA+, para que possamos construir um país mais justo e inclusivo.

De acordo lembra a artista visual e professora Rosana Paulino (2020):

“Temos os patronos, os conselheiros, os patrocinadores, o jogo é complexo e o poder dos curadores se expressa de diversas formas. A pesquisa curatorial determina quem entra e quem não entra, por exemplo, quando e de que forma: os rótulos, a posição de diferenciação e de hierarquia de valores, como alta cultura sendo superior à cultura popular, é uma delimitação de locais sociais,

outro exercício de poder”.

Em um país diverso e com um rastro colonial de segregação como o Brasil, ter uma curadoria decolonial significa compreender que a produção do saber tem particularidades ligadas ao modo como a sociedade se formou e como se perpetua. Significa, também, ter um olhar crítico para as diferentes formas de opressão que existem e que estão enraizadas na história e na cultura do país. Uma curadoria decolonial busca, portanto, dar visibilidade para as vozes que foram silenciadas e marginalizadas pelo sistema. É importante ressaltar que a curadoria decolonial não se limita a um olhar crítico para o passado, mas também para o presente.

Ela questiona as estruturas de poder que ainda existem e que perpetuam as desigualdades sociais. A curadoria decolonial é, portanto, uma forma de resistência e de luta contra o racismo, o sexismo, a homofobia e todas as formas de opressão. No Brasil, a curadoria decolonial tem como um de seus principais objetivos dar visibilidade para as culturas indígenas e afro-brasileiras. Isso significa buscar um equilíbrio na representação de diferentes grupos sociais na sociedade e na história. A curadoria decolonial é, portanto, uma forma de dar visibilidade para as diferentes formas de viver e de pensar o mundo. É uma forma de questionar o status quo e de lutar por uma sociedade mais justa e igualitária.

“Por isso é importante que curadores não venham do extrato hegemônico da população, financeira e culturalmente falando. Para que tenhamos arte também como produção de conhecimento, senão ficaremos atrelados ao que os outros produzem, uma eterna cópia que não ilumina o mundo em termos de conhecimento (Paulino, 2020).”

Em virtude disso, a pergunta que fica é: como é uma prática curatorial realmente inclusiva? Como essa prática se torna uma experiência

vivida que vai além do quadro institucional cultural predominantemente branco? A cada exposição artística visitada continuo me fazendo a mesma pergunta em relação à criação de espaços mais inclusivos para pessoas que existem fora da esfera da heteronormatividade cisgênera branca: Como começamos a romper a fronteira entre arte e cultura para permitir públicos diversos para se sentirem mais acolhidos

dentro de espaços predominantemente brancos?

Para começar, é necessário que as instituições culturais se comprometam a criar espaços inclusivos para todas as pessoas. Isso significa que elas precisam se comprometer a ser abertas a todos, inclusive para as pessoas que não se identificam com os padrões de representação dominantes. É preciso que as instituições culturais se comprometam a lidar com as diferenças, a dialogar com as pessoas que não se identificam com os padrões de representação dominantes, e a ajudar as pessoas a se expressarem de forma independente.

A curadora e educadora independente Chandra Frank defende a ampliação e descolonização das práticas curatoriais modernas, alterando os atuais quadros estruturais convencionais predominantemente brancos de curadoria:

“Um processo curatorial decolonial está comprometido em desfazer a colonialidade que está embutida na existência do espaço museológico ocidental e perturba a dinâmica de poder que está por trás do desenvolvimento da produção de exposições. Esse compromisso cria um

ambiente onde a incorporação de epistemologias alternativas torna-se parte central da política de curadoria. Dito isso, a

aplicação desse processo informado exige que o curador e a instituição contribuam para o desenterramento de histórias ocultas.” (Frank, 2015)

A curadoria é uma prática que requer “desenterrar” histórias ocultas para revelar estruturas sociais e práticas criativas por meio de leituras oblíquas ou enviesadas de modernidade dentro e fora da instituição cultural. A curadoria envolve selecionar, organizar e apresentar obras, objetos e ideias, a curadoria compartilha práticas e recursos incorporados para centralizar a nova produção cultural e praticar estratégias radicalmente inclusivas que curam, induzem o cuidado e apoiam múltiplas expressões de liberdade para todas as pessoas.

Pressupõe-se que essa deveria ser a prática padrão curatorial. De acordo com Fanon (1961) o conceito de cuidado no que se refere à prática curatorial simplesmente não pode coexistir dentro dessa “lógica perversa” de poder institucionalizado racializado. O autor ainda destaca os efeitos distorcidos da colonização “O colonialismo não se contenta apenas em manter um povo em suas garras e esvaziar o cérebro do nativo de toda forma e conteúdo. Por uma espécie de lógica perversa, volta-se para o passado do povo e o distorce, desfigura e destrói.” (1963, p.210)

Luciara Ribeiro, educadora e pesquisadora em 2020 iniciou o projeto de mapeamento das curadorias não brancas no Brasil. O estudo, realizado via redes sociais, identifica 76 curadores afrodescendentes e 20 indígenas. Os dados foram integrados à cartografia que vem sendo feita pela Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição. Até o momento, a Rede contabilizou 300 curadores atuando no país. Entres negras e negros, 54% são mulheres e 3% não binários; entre indígenas, 45% são

mulheres. A maioria atua na região Sudeste e 80% não mantêm vínculo com instituições. Números tímidos em uma população de 220 milhões de habitantes, 55% autodeclarados negros e 0,5%, indígena.

Ribeiro (2020) destaca ainda que:

“Compreender quem faz curadoria é fundamental para repensar as artes, seus espaços e autorias. Entender que essas autorias não são neutras, e que são marcadas, por exemplo, por fatores sociais, como classe, gênero e as relações étnico-raciais, é uma urgência nas artes brasileiras”.

Com essa compreensão dos efeitos corrosivos da colonização e da crise instauradas nas instituições, fico com uma série de questões incontornáveis. Como o cuidado opera como parte essencial das táticas de sobrevivência e estratégias de liberdade para pessoas diaspóricas? Como a branquitude predominante distorce a práxis curatorial? As instituições predominantemente brancas são realmente capazes de cuidar de pessoas negras e outras “minoritárias”? Como curamos a saúde após uma tribulação tão avassaladora? Se as epistemologias decoloniais alternativas devem se tornar uma parte central da política de curadoria, os profissionais dentro do campo devem estar dispostos a exercer uma mudança de paradigma dentro de suas instituições no que se refere à educação, ao ativismo e ao sustento da cultura.

## **2. PRODUÇÃO DE ARTISTAS NEGRAS NO ESPÍRITO SANTO**

Por meio das artes visuais artistas capixabas tentam recompor a história do tráfico e da escravidão no Brasil juntando fragmentos que os referenciam, sendo o sangue, o povo africano e o domínio português as principais peças desse contexto. As mulheres negras

em todo o país eram agentes de uma ampla extensão de trabalho ativista, e cada vez mais vocais e resistiam a serem relegadas às margens de qualquer luta – cultural ou não. Dada a onipresença de seu trabalho crítico, as proibições convencionais de colocar as mulheres em seu espaço “natural” no lar caíram em desuso. Artistas negras brasileiras têm dialogado com as temáticas raciais e utilizam suas obras como força militante em lugares onde a arte se estabeleceu através de produções hegemônicas.

Como a produção artística é imbuída de significados resultantes de sua multiculturalidade, na arte contemporânea encontrasse a necessidade de conquistar um lugar diferenciado para as produções artísticas das mulheres negras, um lugar que tenha a identidade dessas mulheres negras, e que tenha as mesmas possibilidades e oportunidade de sobreviver no campo artístico e no mundo. A necessidade de uma identidade para as produções artísticas das mulheres negras encontra-se na arte contemporânea, onde as mulheres negras estão inseridas numa sociedade onde a diversidade é valorizada. Por isso, é necessário que essas produções artísticas tenham uma identidade própria, que seja diferenciada dos demais atores da cultura. Essa identidade pode ser alcançada através de um lugar onde as mulheres negras possam se expressar livremente, sempre que isso for possível. Além disso, essas mulheres negras têm o mesmo direito de sobreviver no campo artístico e no mundo, independentemente de sua origem social ou racial.

Sendo assim o processo de produção artística não seguirá um modelo homogêneo, passará a ter um processo de conhecimento, de pluralidade e de novos significados que estarão imbuídos com uma série de ações e

saberes dos discursos que habitam os corpos, inserindo suas “memórias, imaginações, abstração, comparações, generalização, dedução, indução, esquematização” (Castanho, 1982, pag. 18); podemos ainda acrescentar a “história” que também passará a interagir no fazer artístico. Muitas produções artísticas de mulheres negras têm como procedência uma arte engajada de críticas sociais ao racismo sexista imposto historicamente, a sua religiosidade e a diáspora, denunciam uma série de estereótipos engendrados na sociedade brasileira cuja foi constituída muitas vezes de aglomerado de significados, representações e ideologias pejorativas e violentas. Quando esse grupo de mulheres estabelece contato com esse “sistema artístico” sintomaticamente acabam apresentando uma oposição contra a hegemonia nesse campo artístico, de certa forma acaba por transferir/interferir também na historiografia das artes plásticas que tem como princípio agregar valores sociais e dialogar com conceitos estruturais. Estes diálogos propõem uma avaliação histórica da construção cultural

brasileira.

A artista Kamis, traz em sua obra “A Carne” de 2022, de forma visceral as 15 crianças que tiveram suas vidas interrompidas pela violência, um olhar crítico sobre a repressão policial nas comunidades nos fazendo refletir sobre as políticas de extermínios da necropolítica.

Este ensaio pressupõe que a expressão[...] máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (MBEMBE, 2016, p. 123)

Assim, poética e política ou, prática artística e contexto sócio-político, apresentam-se aqui sob um vínculo indissolúvel em que a arte emana de múltiplas formas o contexto necropolítico que a circunda e a afeta ou, visto de outra perspectiva, em que o contexto necropolítico incita à emanação de múltiplas formas de arte que buscam assinalá-lo, desestabilizá-lo e/ou



Figura 1.  
“A Carne 2022” – Kamis.  
Fotografia Kamis,  
Vitória – ES, 2022. (Fonte:  
Acervo da Artista)



Figura 2.  
"bandeira do brasil,  
prato e talheres,  
terra. 2019 " – Jaíne  
Muniz. Fotografia  
Jaíne Muniz, Vitória  
– ES, 2019. (Fonte:  
Acervo da Artista)

subvertê-lo.

Já a obra da artista Jaíne Muniz, nos faz refletir sobre o empobrecimento da população brasileira ,as condições cada vez mais degradantes da existência do nosso povo que da ultima decada para tem sofrido amargamente com o retrocesso das politicas publicas voltadas para garantia de direitos sociais.

Florescer Poesia, traz em sua ilustração uma reflexão acerca da solidão da mulher negra e seus enfrentamentos diante de uma sociedade racista e patriarcal, no qual as mulheres sofrem diversas violências que se diluem como a própria discussão racial no Brasil que se esvai e se silencia em meio a desconsideração das origens étnicas do país. Ressignifica e reconstrói uma nova identidade num processo de construção

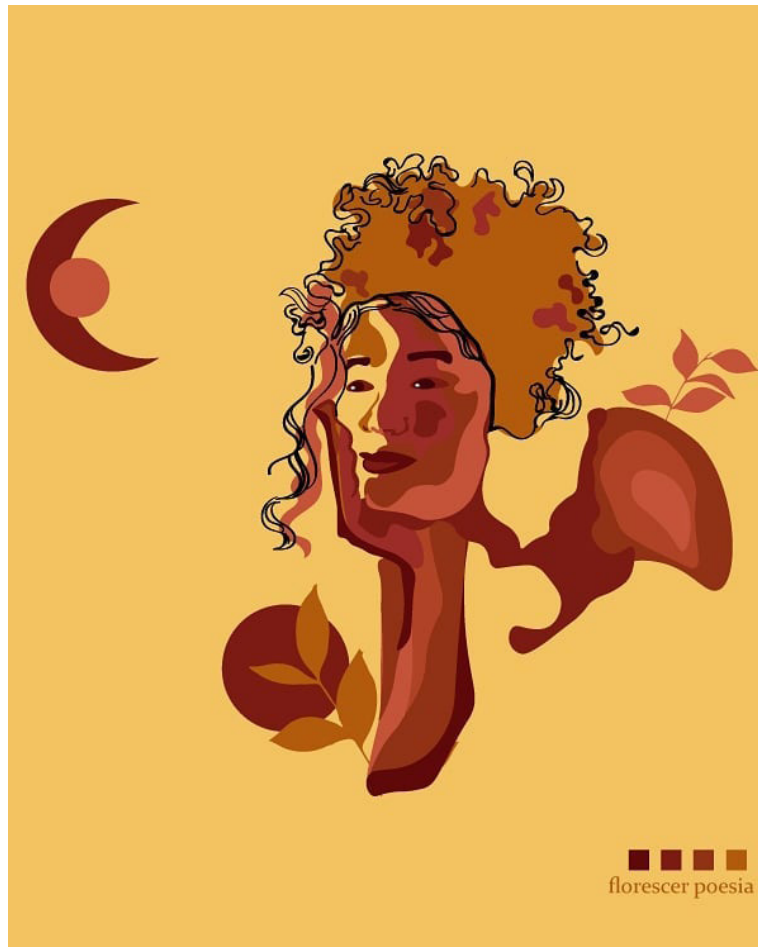


Figura 3.  
"Namoradeira Na  
Janela Vendo A Lua"  
– Florescer Poesia.  
Fotografia Florescer  
Poesia, Vitória – ES,  
2021. (Fonte: Acervo  
da Artista)

diário.

A artista Meire Rocha, concentra sua obra acerca das temáticas raça, gênero e sexualidade, respondendo à contínua discriminação e violência enfrentada pela comunidade LGBTQIA+

reescrevendo uma história visual negra queer se torna tanto a participante quanto a criadora de imagens, enquanto ela liga a câmera para si mesmos experimentando diferentes personagens e arquétipos, nos autorretratos.

Figura 4.  
 “POP” – Meire Rocha. Fotografia Meire Rocha, Vitória – ES, 2020. (Fonte: Acervo da Artista)





A escolha por estas artistas implicou em identificar o percurso participativo da sua trajetória de produção a mesmo tempo questionando suas inserções nos espaços institucionais do Espírito Santo. Sem dúvida que ao fazermos a escolha por estas artistas apontamos a ausência das mesmas nesses espaços dificultando portanto, a circulação e legitimação de suas produções no âmbito institucional. Sendo as produções artísticas resultantes das relações culturais, em uma sociedade que mantém ainda presente em sua formação regimes excludentes e desiguais, podemos avaliar de forma hipotética que a produção artística das mulheres negras foi mantida no anonimato, esse efeito acaba por resultar na (in) visibilidade das mulheres negras não se restringindo apenas alguns meios e sim há quase todos os espaços das relações sociais. Começando pelas poucas oportunidades de acesso que ainda é privilégio para poucas, o sistema seletivo de algumas instituições que oferecem as mesmas condições de seleção a diferentes grupos, mesmo havendo situações de desigualdades latentes sobre alguns grupos que ainda são mantidos historicamente segregados em relação ao grupo hegemônico, a população branca, heteronormativa e racista.

### 3. Conclusão

Uma das formas de autonomia é possuir discurso sobre si mesmo. Se a respeito dos africanos e seus descendentes foi historicamente produzido e difundido um discurso único, que criou estereótipos e retirou a humanidade, é preciso outro discurso que diga mais sobre quem somos. Ainda é desafiador saber ser quem se é numa sociedade profundamente racista e preconceituosa. Este trabalho representa os anseios de elaborar um conhecimento que viabilize a construção de

um discurso e uma prática curatorial do negro sobre o negro no espaço da produção estética. É um olhar para as artes que traz a experiência de ser-se negro e negra numa sociedade branca, de comportamentos e estética brancos. Nesse contexto, o corpo negro foi alienado e limitado a uma única possibilidade de tornar-se corpo. Existem outras. A arte ajuda a resgatar esses corpos aprisionados pela colonialidade do poder, saber, fazer, ouvir, sentir e ver e se apresenta como um instrumento para a desalienação do corpo negro.

A produção artística contemporânea busca explorar a diversidade de expressões culturais e identitárias para que os corpos negros possam se apresentar como agentes autônomos e criativos. A arte é um meio privilegiado para a construção de uma identidade coletiva, o que permite aos negros serem reconhecidos por seus talentos e capacidades, além de promover a inclusão social. A curadoria do negro tem como objetivo promover a reflexão sobre a representação do negro na produção artística contemporânea, visando a construção de um conhecimento que viabilize a construção de um discurso e uma prática curatorial do negro sobre o negro no espaço da produção estética. O objetivo é reunir e analisar trabalhos que explorem a diversidade de expressões culturais e identitárias dos negros, visando aumentar a compreensão do negro sobre si mesmo e seus direitos.

As questões abordadas tiveram como foco contribuir para uma reflexão a respeito das mulheres negras e sua quase ínfima participação na história da arte, não foi possível abarcar todas as questões que implicam essa relação, mas foram abordados de forma sucinta alguns mecanismos que acreditamos contribuir para que essas mulheres permaneçam sobre o viés da (in)visibilidade, que impossibilitam a

sua participação de forma efetiva como sujeitas produtoras de arte ou presentes nos registros da história da arte e em outros espaços, contribuindo para que haja a efetivação de diálogos críticos sobre os silêncios da história da arte, e dos “lugares” designados a algumas produções dos(as) artistas afro-brasileiros(as) e que estas questões se tornem cada vez mais discutidas.

### Referências

Aquino, R. Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida. *Repertório*, 90-103. 2016.

AZEVEDO, Anna. Instituições Culturais. Curadoria é poder. Goethe-Institut Brasil. Data de acesso 05/10/2022.

CASTANHO, Maria Eugênia. Arte-Educação e intelectualidade da arte. In. *Dissertação (Mestrado)*. Faculdade de Educação. PUC- Campinas, SP. 1982.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos 1999. 311 p. il. Color.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. *Journal of World System Research*, v. VI, n. 2, Summer /Fall 2000, p. 342-386.

SANTOS, Neuza Souza. *Tornar-se Negro: ou as*

*vicissitudes da identidade do negro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e poéticas*. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2016.

### Mayara Simoes de Carvalho

<https://orcid.org/0000-0002-8712-5361>

Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui graduação em Artes Visuais pela UFES (2019), especialização em História e Cultura Indígena Afro-Brasileira pela Faculdade Famart (2021).

Email: mbarbieri438@gmail.com

### Aissa Afonso Guimarães

<https://orcid.org/0000-0001-9626-4606> sans pro light 7 10

Professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA/UFES, pesquisadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros - NEAB/UFES. Bacharel, licenciada e mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS/UFRJ, doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO/UFRJ. Atua na área de Artes no ensino, na pesquisa e na extensão no campo das artes populares e do patrimônio cultural afro-brasileiro, envolvendo ações de salvaguarda e produção de conhecimentos, junto aos sujeitos e comunidades detentores das culturas tradicionais, com ênfase no estado do Espírito Santo.

Email: aissaguimas@yahoo.com.br

## DO PEITO DA PELE E YORÙBÁIANO: REFLEXÕES ACERCA DA ARTE COMO LOCAL DE EXISTÊNCIAS

*FROM SKIN'S CHEST AND YORÙBÁIANO: REFLECTIONS ABOUT ART AS  
A LOCUS OF EXISTENCE*

**Rafaela Maria Martins da Silva**

Universidade do Estado de Santa Catarina  
Uniedu (Programa de Bolsas Universitárias de Santa Catarina)

**Resumo:** Do peito da pele, videoinstalação do coletivo Rachadura Visual e Yorùbáiano de Ayrson Heráclito são obra e exposição que confrontam o cristianismo ao mesmo tempo que defendem a existências de corpos queers, pretos e o sagrado afro-brasileiro. Associadas às teorias de Georges Didi-Huberman, David Lapoujade e Étienne Souriau, o artigo irá entender os artistas como advogados e funâmbulos que conferem as existências levantadas em suas feitura artísticas o direito de ser real, colocando a arte como o local possível manter e garantir determinados modos existência.

**Palavras-chave:** Coletivo Rachadura Visual; Ayrson Heráclito; Yorùbáiano; existências mínimas.

**Abstract:** *From skin's chest, video installation by the collective Rachadura Visual and Yorùbáiano, exhibition by Ayrson Heráclito are works that confront christianity at the same time that defend the existence of black and queer bodies, and afro-brazilian sacredness. Associated with Georges Didi-Huberman's, David Lapoujade's, and Étienne Souriau's theories, this article proposes understanding the artists as attorneys and equilibrist who confer in the existences raised in their artistic ventures the right to be real, turning the Arts as a locus possible of maintaining and guaranteeing existence to determined modes.*

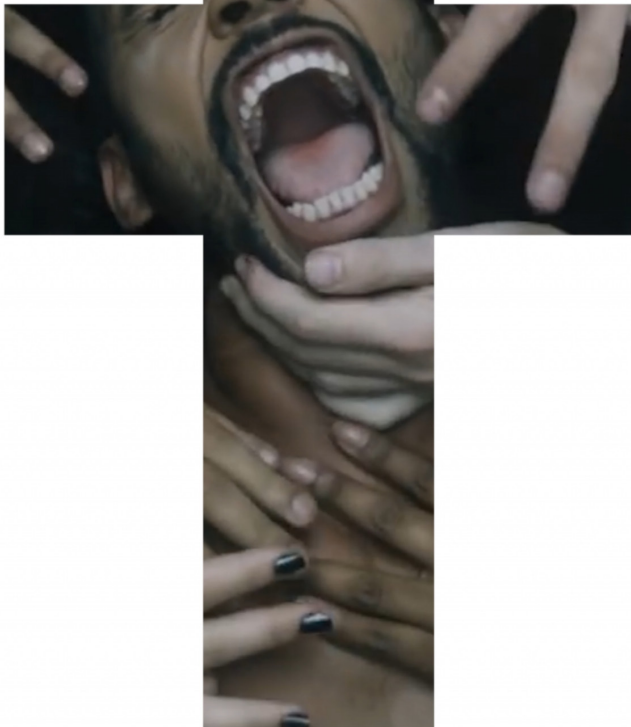
**Keywords:** *Collective Rachadura Visual; Ayrson Heráclito; Yorùbáiano; lesser existences.*

### Do peito da pele e Yorùbáiano: arte de levante

Do peito da pele (2019) é uma videoinstalação composta pelo poema O que faremos com ele (2018) do autor Francisco Mallmann que o narra em tom litúrgico, junto a diferentes corpos apresentados sob o olhar de uma cruz cristã. O texto considera a possibilidade da volta de Deus e de possíveis comunicações e ações com Ele. Segundo os criadores da videoinstalação, o coletivo Rachadura Visual, “a obra emula num altar o olhar moral, punitivo, cristofacista e suas resignificação pelas bichas brasileiras através da arte pop LGBTQIA+ brasileira.”<sup>1</sup> Do peito da pele foi apresentado pela última vez ao público

1 Coletivo Rachadura Visual, 2019. Disponível em: <<http://rachadura.com/peito>> Acesso em: 09 set. 2022.

Figura 1.  
Do peito da pele,  
2019. Coletivo  
Rachadura Visual.  
Vídeo-instalação.  
(Fonte: Coletivo  
Rachadura Visual)



na exposição do 11º Salão Nacional Victor Meirelles no Museu de Arte de Santa Catarina nos meses de maio a julho de 2022.

### O que faremos com ele de francisco mallmann

uma coisa você precisa saber  
podemos estar nus quando deus voltar  
se deus voltar  
podemos recebê-lo de 4  
podemos beijar a boca de deus  
podemos até encostar a ponta dos  
dedos naquilo que nos parecer  
suficientemente bom agradável e gostoso  
podemos manter deus refém de nossas  
carícias  
podemos fazer deus gozar  
podemos ler a ele todas as poesias que  
guardamos escondidas nas primeiras  
gavetas embaixo das roupas íntimas  
que não nos deixaram usar  
podemos contar a deus todas as vezes  
que dormimos sentindo dor embaixo  
das pálpebras da língua da nuca dos  
calcanhares e dos rins  
podemos dizer a deus como é que se  
faz para correr  
podemos ensinar a deus a fugir das pedradas  
podemos ensinar a deus as técnicas  
que nos desenvolvemos para nos manter  
vivos  
podemos dizer a deus o gosto que tem  
o sangue quando chega na boca  
depois de aberto todos os orifícios  
podemos acariciar os cabelos de deus  
e contar a ele a sensação de uma  
tesoura que rápida e violenta nos deixa  
quadrados e masculinos [...]<sup>2</sup>

2 MALLMANN, Francisco. O que faremos com ele, 2018. (trecho). Poema completo disponível em: <[https://rachadura.com/wp-content/uploads/2021/12/oquefaremoscomele\\_franciscomallmann.pdf](https://rachadura.com/wp-content/uploads/2021/12/oquefaremoscomele_franciscomallmann.pdf)> Acesso: 06 set 2022.

O poema, além de atravessar perguntas e doutrinas que uma nação majoritariamente cristã constantemente impõe como ordem e guia de comportamento, menciona deus com a inicial em minúsculo. Isto porque a tentativa de tentar acessar este deus e a possibilidade de dizer a este deus, não é dada na esfera do sagrado e sim em deus enquanto pessoa. O poema pressupõe não mais uma comunicação de fé, mas uma comunicação humana e profana sobre as várias alternativas de atividades mundanas que deus terá caso ele volte à terra.

A fala é de protesto. É um gesto de levante vindo de uma existência que tenta conquistar o direito de existir frente a um sagrado que ainda

hoje tenta controlar e moldar determinadas formas de existência, as tirando do real e da possibilidade de fazer parte do real. São em si, corpos (ou corpas, como o coletivo os chama) destituídos do direito de ser enquanto existência humana em detrimento de dogmas religiosos que pressupõe, mais que uma hierarquia entre modos de existência, uma supressão.

De outra forma, o sagrado e suas práticas são mote da exposição Yorubáiano de Ayrson Heráclito (1968, Macaúba, Bahia) que, além de confrontar o cristianismo em tom sarcástico, dá novas corporeidades a religiões de matriz africana.



Figura 2. Kiry, Beuys, Salvador, 1995-2022. Ayrson Heráclito. Aquários de vidro, carne, santinhos religiosos, fios de cobre e dendê. Coleção do artista, Salvador, BA. (Fonte: Arquivo pessoal)

Originalmente concebida para o Museu de Arte do Rio de Janeiro em 2021, sendo a última mostra realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2022, a exposição assume projetos ligados à história, à memória, à religião e a diáspora negra, exibindo uma seleção de obras entre videoinstalações, instalações, fotografias, objetos, performances e pinturas.

Yorùbáiano conta a história do corpo diaspórico preto dialogando com três elementos orgânicos: açúcar, dendê e carne de charque. O açúcar nos introduz no primeiro caminhar dos africanos pelas lavouras de cana de açúcar; a carne de charque simula a pele preta e recebe em sua superfície as marcas de ferro quente

que pessoas escravizadas recebiam como sinal de propriedade e castigo (figura 3). Já o azeite de dendê, conforme Marcelo Campos, curador da exposição Yorùbáiano, unge a exposição como óleo-amuleto e traz uma polissemia de significado, que ora simboliza os fluidos vitais do corpo humano, ora materifica a África no Brasil. Segundo o artista, o dendê, "compõe nossa impossível mistura no Atlântico, onde azeite (epô) e água salgada (omi iyô) se separam" (HERÁCLITO apud. CAMPOS, 2022, p. 15). Essa mistura impossível aparece na instalação Divisor III (figura 4) que tem Rothko como referencial formal.



Figura 3.  
 Marcação a ferro,  
 performance  
 Transmutação da  
 carne, 2015. Artista  
 Ayrson Heráclito.  
 (Fonte: Pinacoteca  
 de São Paulo)



Figuras 4 e 5.

À esquerda: Divisor III, 2002. Vidro, sal, água e azeite de dendê 220 × 50 × 20 cm Coleção. Instituto Inhotim, Brumadinho, MG. Artista Ayrson Heráclito. À direita: Black Atlantic, 2013. Ayrson Heráclito. Garrafa de vidro, óleo de dendê, caneta permanente e caixa de acrílico 25 × 15 × 12 cm Coleção particular, São Paulo, SP. (Fonte: Pinacoteca de São Paulo)

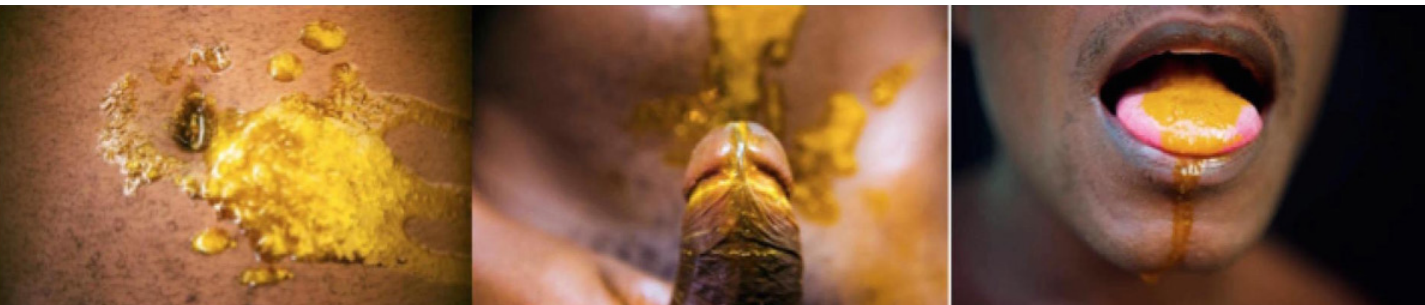


Figura 6.

Sangue, sêmen e saliva (tríptico), 2005. Ayrson Heráclito. Fotografia impressa com pigmentos minerais sobre Canson Rag Photographique 310 g/m<sup>2</sup>, 75 × 315 cm. Cortesia da Portas Vilaseca Galeria, Rio de Janeiro, RJ. (Fonte: Galeria Portas Vilaseca)

Por fim, o sagrado iorubá fecha a exposição. Os orixás compõem-se de elementos da natureza junto a dramatizações de danças e de lendas, exercitando a ancestralidade, afirmando e atualizando a complexidade do espiritual na arte por diversas vias de sensibilidade. Assim:

Ayrson refaz a memória desse Brasil para secar feridas coloniais, abertas pela exploração dos corpos em busca de riquezas na cultura canavieira. Rememorar a história, nas obras do artista, ganha um sentido de expurgação, de despacho. Essas chagas se transmutam em um gesto de evidenciar biografias de rostos jamais conhecidos e imaginados. Muitas vezes, os trabalhos do artista apresentam um caminhar performático e sagrado em luta, em êxtase, em revolta. (CAMPOS, 2022, p. 15)

Nesse expurgar e despachar, nesse ungir e firmar, nessa feitura de memória, nesses rostos e fenótipos, entre gestos de luta e vitória, Ayrson defende a existência, a ancestralidade preta e o sagrado invisível que não podem ser mais devassados.

### **1. Advogar contra as luzes: o papel do artista na instauração de existências**

Numa intersecção entre estes dois artistas, prevalece o tom de defesa: a defesa de existir, seja enquanto corpos queers, seja enquanto corpos, sagrado e cultura negra. A existência intermitente desses povos, que resistem a sua desaparecimento e que ao mesmo tempo continuam emitindo seus sinais, é propriamente o que Georges Didi-Huberman se dedica a elucidar no livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011).

A escrita do livro se espalha na percepção de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes e da comparação feita com as resistências incansáveis ao facismo nazista. Assim, nesse viés político e histórico, os

vaga-lumes são existências, momentos, que dançantes e erráticos, intocáveis e resistentes, tentam escapar como podem das ameaças que os condenam à morte. Vaga-lumes, que por emitir luz, só aparecem no escuro, metaforizam “a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite.” (DIDI-HUBERMAN, 2011 p. 30)

Ao colocar em questão o problema do tempo histórico e da experiência humana com ele, Didi-Huberman convoca Giorgio Agamben para interrogar o contemporâneo. Agamben “vê o contemporâneo numa espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas” num constante confronto do presente com outros tempos. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 69). O filósofo italiano, define que a relação do ser contemporâneo com o seu próprio tempo é dada numa dissociação e anacronismo, aderindo a ele e tomando distâncias concomitantemente, nem se adequando, nem coincidindo e por este distanciamento, o contemporâneo é capaz de observar em seu tempo todos os outros tempos. Desta forma, o verdadeiro contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar em seu próprio tempo para não se cegar com as luzes que este emite. E quais seriam essas luzes? Desde experiências com a destruição em massa de guerras até os eventos massivos e banais proporcionados pela vida urbana. Nesse excesso de acontecimentos, o ser contemporâneo, incapaz de tornar tais eventos em experiência, necessita obscurecer o espetáculo de luz intensa para, paradoxalmente, enxergar e perceber o seu tempo.

O impasse estabelecido por Didi-Huberman é de como dar-se os meios de ver aparecerem os vaga-lumes neste espaço e tempo de superexposição demasiadamente luminoso e devorador. Tarefa que, segundo Agamben (2011, 70) “pede ao mesmo tempo coragem- virtude



política- e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo.” E quem pode fazer isso senão os artistas que inquietam-se e angustiam-se no seu tempo? A colocação de grupos e culturas ameaçadas na arte e a reinvenção e reivindicação de suas existências é o local de onde os vaga-lumes ainda podem emitir luz. A arte é colocada como o lugar possível de apresentar populações que escapam às alternativas impostas de existência assim como encontrar entrada na realidade do mundo, daí a fratura solicitada por Agamben.

Pensar nessas existências é pensar no pluralismo existencial apresentado por Étienne Souriau no livro *Les Différents modes d'existence* (1934). Neste texto, Souriau além de defender que há um pluralismo existencial, pensa em como vê-los e nas possíveis instaurações destas existências no mundo. Segundo ele, todo ser é uma maneira de ser e de existir e estes dividem-se entre: a existência dos fenômenos, das coisas, dos imaginários e dos virtuais. Todos os modos de existência testemunham uma arte específica: a arte de aparecer, para os fenômenos, arte de se manter, para as coisas, arte de se sustentar, para imaginários e aos virtuais cabe a arte do inacabado.

David Lapoujade em *As Existências Mínimas* (2017) aprofunda os estudos de Souriau afirmando que há uma confusão entre as noções de existência e realidade: os seres e as coisas existem, mas a realidade não lhes é intrínseca sendo necessário maneiros de adquirir realidade. Considerando as existências e as diferentes realidades, como tornar mais real aquilo que existe? Ou então, “o que pode faltar a uma existência para ser mais real?” (2017, p. 13). A resposta para esta pergunta vem do gesto em comum que a arte e a filosofia tem de instaurar.

Para entender o que é instaurar, Souriau

determina antes o que é a anáfora, a fim de distinguir ambos processos. Enquanto a anáfora intensifica algo pela repetição, mantendo uma existência no mesmo plano, a instauração consiste em fazer existir, mas fazer existir de certa maneira, singular, a cada retorno sendo (re)inventada.

Souriau materifica esse pensamento usando a afloração de uma flor. Para ele, a passagem matéria de botão para flor comprova que nem o homem nem a natureza cria nada, somente a forma é nova assim como as existências que ao serem tiradas de seu estado embrionário, exploram-se outras potencialidades, desenhando outras linhas que não estavam ali inicialmente. Nesse viés, quando Ayrson Heráclito usa de diferentes objetos e corpos para convocar os orixás, ele está dando outras formas de existir. Quando o coletivo apresenta deus como humano, ele apresenta outra forma de deus existir. Trata-se de “colocar seres cuja existência se legitima por si mesma, através de uma espécie de demonstração luminosa de um direito à existência que se afirma e se confirma pelo brilho objetivo, pela extrema realidade do ser instaurado” (2017, p. 90).

O que os artistas fazem se não apagar as luzes do tempo que ofuscam vaga-lumes para que estes emitam luz? Se não criar espaços possíveis de neutralizar as luzes para que possam existir? Não estariam Ayrson Heráclito e o coletivo Rachadura, com coragem política e poética, legitimando de outra forma as existências levantadas?

A experiência desses seres com os holofotes do contemporâneo é dada numa ordem de constante luta e defesa, podendo ser situados como os seres despossuídos de Étienne Souriau. Pessoas pretas e queers chegam ao mundo colocadas numa experiência de resistência, sem escolha, já despossuídas de seu direito de existir:

o mundo os despossuiu antecipadamente, expulsos pela própria realidade.

Como esse direito não é mais atribuído por um fundamento soberano, é preciso conquistá-lo por outros meios. Estes são os despossuídos, entendido por Etienne como seres que estão totalmente despossuídos do direito de existir segundo determinado modo: Você tem o direito de existir, é claro, mas não dessa maneira, nem dessa outra maneira, nem de nenhuma maneira... A questão é tanto política quanto estética. (LAPOUJADE, 2017, p. 103)

Souriau entende que todas essas existências que reivindicam existir de outro modo ou conquistar mais realidade, instauram-se seja pela arte ou pela filosofia. Essas existências carecem de alguém que encontre um modo de vê-los para torná-la real a outros seres. Esse alguém, se situa no que o autor irá entender como papel advogado. Nesse papel, precedem antes dois outros personagens: a testemunha e o criador. Uma vez que o ser que tem a capacidade de ver uma existência, isto é, testemunhar, deve mostrá-las ao mundo. Quando se mostra ao mundo o que ninguém vê, este por sua vez, se torna o criador, se deparando com ceticismo, objeções ou desprezo que acompanham a instauração daquela existência. Por fim, o próximo papel que se desempenha é o do advogado, que irá defendê-la para que aquela existência seja real também a outras pessoas.

Essa cena de sistema judiciário é pensada a partir da carta que Franz Kafka envia ao pai se entendendo como eterno acusado por ser o inverso da figura do pai de família. A famosa Carta ao pai (1997) é a abertura de um processo judicial de defesa ao seu estado de existência enquanto celibatário. Esse processo adia a condenação de Kafka como culpado, uma vez que, enquanto ele durar, não há sentença. Nesse rastro, pode-se compreender a arte

como o processo no qual tais existências revogam o direito e defesa de existir e o artista, então advogado, impede que a acusação se torne condenação, relançando e atualizando tais existências no mundo de outros modos, perdurando o processo.

## **2. O fio do artista é a ambivalência de sua existência despossuída**

O que David Lapoujade coloca, a partir das reflexões de Étienne Souriau, sobre o artista e o filósofo como advogado, testemunha e criador, com o poder de legitimar e territorializar existências mínimas no espaço da arte, não está distante da soberania do artista trazida por Didi-huberman em Sobre o fio (2019).

O artista soberano é este que não precisa se subverter a poderes, sejam quais forem. No entanto, ainda que radical, a soberania do artista não está na ideia romântica, libertária e revolucionária, ela acontece quando o artista caminha sobre o fio, perambulando sob riscos e limites, estando ao mesmo tempo frágil e soberano, sendo portanto, funâmbulo. O personagem do funâmbulo surge do poema *Le funambule* (1958) de Jean Genet como um ser solitário que, sobre o fio, caminha fascinando o público, atenuando, mediando e incendiando questões. E o que seria esse fio? Ele se estica contra uma estrutura religiosa, política, jurídica e cultural e dela tenta, não escapar, mas farpear e ainda assim sair ileso. O funâmbulo quer cruzar sobre esse fogo, que ele mesmo iniciou, sem se queimar e ser aplaudido por isso.

Qual seria o fio que Ayrson Heráclito e o Coletivo Rachadura Visual caminham? Há dois caminhos possíveis: o primeiro fio é do artista que parte da eu para falar do todo. Há uma subjetividade de etnia e de sexualidade inerentes aos artistas enquanto existências: Ayrson é um ogã, baiano e praticante do

candomblé e o Coletivo Rachadura Visual tem nos seus integrantes artistas queers. Nessa movimentação entre a parte e o todo, há uma reação humana de se revoltar e a reação artística de perceber o valor desta revolta e “é nessa ferida- incurável pois que é ele próprio,[...] que poderá descobrir a força, a audácia e a destreza necessária a sua arte.” (GENET apud DIDI-HUBERMAN, 2019, p.44)

O segundo fio diz respeito aos poderes que estes caminham sobre: religioso, político, cultural e racial. Essa tarefa, de atear fogo e cruzar sobre ele, assume o bastão de equilíbrio sobre a corda: enquanto de um lado, Aryson crítica à colonialidade persistente, de outro, afirma a complexidade e riqueza de saberes ancestrais africanos. Enquanto o coletivo de artistas se impõe contra um deus que os pretende apagar, também humaniza, aproxima e brinca com esse deus. Nesse falso morde e assopra, tão violento quanto artístico, falam das urgências de não morrer.

Eis os artistas, advogados e funâmbulos, que no limite do real, recriam existências na arte nos dizendo, tal como Goya, “eu o vi e agora veja também”, e tal qual como Kafka, os mantém em eterno processo, exigindo que o espectador debruce sobre essas obras e reaja a elas, atestando por si mesmo a existência física desses seres, fazendo que tais sensibilidades perdem apesar de tudo, cansando a morte.

## Referências

CAMPOS, Marcelo et al. Aryson Heráclito: Yorùbáiano. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos Vaga-Lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. Sobre o fio. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

## Rafaela Maria Martins da Silva

<https://orcid.org/0009-0003-3576-7754>

Doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV-UDESC (2021); Mestre na linha de Teoria e História das Artes Visuais no PPGAV-UDESC (2019), SC; bolsista CAPES; licenciada em Arte pela Fundação Dracenense de Ensino e Cultura/Unifadra em Dracena, São Paulo(2016). Atuou como arte educadora na rede Estadual de Educação de São Paulo (2014), do Mato Grosso do Sul (2014-17) e de Santa Catarina (2019-2021).

Email: rafamariamartins@gmail.com

# ARTIGOS

## LA PRESENCIA DE LA AUSENCIA EN EL ARTE.

*THE PRESENCE OF THE ABSENCE IN ART.*

**Mónica Elisa Contreras Godínez**  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO/UNAM

**Resumo:** El presente texto presenta una reflexión sobre la producción artística que plantea la relevancia en el arte contemporáneo de procesos mnemónicos traducidos en obras que expresan complejas relaciones con la desaparición y la persistencia de las imágenes, en este caso la obra que revisaremos fue realizada en su mayoría en el período de pandemia lo que modificó sus recursos que se vieron determinados por el espacio íntimo y doméstico.

**Palabras-clave:** Memoria; presencia; vestigio; huella.

**Abstract:** *This text presents a reflection on artistic production that raises the relevance in contemporary art of mnemonic processes converted into works that express complex relationships with the disappearance and persistence of images, in this case the work that we will review was mostly made in the pandemic period, which modified its resources, which were determined by the intimate and domestic space.*

**Keywords:** *Memory; presence; vestige; trace.*

## Introducción

Es la memoria en el arte un “polo aglutinador” (Seligmann-Silva, 2006, 42), que se expresa de diferentes formas y en diversas disciplinas, nos da cuenta de una poderosa política de la memoria<sup>1</sup> como un elemento de resistencia ante el olvido, ante la cultura contemporánea que nos exige olvidar y pasar rápidamente a lo que sigue, aunque no sepamos qué es, porque lo más importante es no preguntárnoslo porque “perderíamos el tiempo” y eso no es posible en nuestra sociedad globalizada.

La memoria, especialmente en el arte contemporáneo,<sup>2</sup> es mucho más que un tema o una herramienta discursiva, poética, conceptual o crítica, nos enfrenta a un entretreído de afectos, experiencias y relatos que no sólo llegan de fuentes primarias, sino que también pueden expresarse y reaparecer en discursos producidos en segundo grado, como fuentes secundarias no originales y que no provienen de la experiencia de quién ejerció o ejerce esa memoria, pero sí del rastreo o la visión de la imagen, de la escucha de los lejanos sonidos de quiénes están implicados en ella, de los que están involucrados en momentos que implican ser preservados.

Para poder desarrollar el ejercicio de la memoria en el arte, incluso en momentos como el período de pandemia, hay que buscar mecanismos que la activen y la hagan perceptible como una intención específica,

en ciertas obras de arte ligadas a procesos mnemónicos podemos observar objetos singulares que expresan complejas relaciones con la desaparición y la persistencia<sup>3</sup> de las imágenes (Huberman, 1997), procesos que en algunos casos como el presente se vieron influenciados por la cantidad de recursos y momentos ligados al confinamiento.

Menciona Walter Benjamin, que la memoria no es solo coleccionar cosas del pasado, sino aproximar de forma dialéctica las cosas pasadas con su lugar, más como estar excavando en el lugar la memoria que sirve para reconocer el pasado, el pasado vive en ella, “como el suelo es el medio en el cual yacen sepultadas las ciudades antiguas.” (Hubermann, 2009, 116). El recuerdo no es tan importante sin el contexto que le dio forma, ese es el sentido de una obra ligada a la memoria, ¿qué tanto excavas en ti mismo para producirla?, ¿qué tanto puedes hacer en cuánto labor antropológica en el otro?, ¿qué estrategias empleas para acomodar esta obra a su vez como un precursor y un depósito de memoria?

Aquello que no está más, atraviesa e influye el presente, hay una persistencia continua de lo ancestral e intemporal, hay cosas que nunca cambian, restos del pasado, pervivencias que se incorporan y se traducen, pero que nunca mueren del todo, hay una necesidad de la memoria en persistir, que incluso podríamos relacionar con una idea de un inconsciente colectivo<sup>4</sup> (Jung, 1970), la obra que vamos a revisar instala marcadores del tiempo pasado, procura hacerlo visible,

1 Cuando nos referimos a la política de la memoria estamos pensando en la utilización de las técnicas mnemónicas como agentes de transformación y crítica social, especialmente ligado a procesos artísticos que la utilizan como herramienta de denuncia en el arte de cuño político.

2 Aquí estamos pensando en el arte contemporáneo de forma particular, aunque sabemos que todo arte alude a la memoria, que es parte su base para ser aprehendido, en este caso particular aludimos a su sentido como dispositivo de activación de propósitos.

3 Didi Huberman se refiere al concepto de la supervivencia (persistencia) de las imágenes en la obra de Aby Warburg como un modelo muy específico y complejo llamado *Nachleben*.

4 Término acuñado por Carl Jung en el que se archivarían las experiencias de la historia de la humanidad. Refiere a las estructuras de la mente inconsciente que se transmitiría a través de la herencia de padres a hijos.

mostrar que se encuentra en el presente, que comparte el espacio con nosotros, que entre los diversos estratos del tiempo no hay sucesión unidireccional frontal y continua, sino porosidad e integración múltívoca.

Las piezas creadas a partir de una serie de relaciones materiales y técnicas directamente asociadas a la rememoración, apelan por necesidad, a producir un objeto concreto con características visuales y táctiles ligadas a problematizar el tiempo y la experiencia. La forma específica de cada obra, mitiga la extrañeza propia del arte y empero la mantiene por medio de un conjunto de relaciones abstractas, que permiten a su vez que el objeto artístico sea inestable y abierto.

Los objetos artísticos que funcionan como activadores de memoria, como vestigios, parecen funcionar como elementos de reconocimiento no mimético con sus originales, son ellos una combinación entre lo que quiere ser visto y lo que no precisa ser visible, lo que es ocultado por lo develado es extraño, su misma presencia es un enigma, son objetos y se resisten a la objetivación, es una obra que expresa la duración de lo efímero; pretenden intervenir en la realidad perceptiva y accionar procesos, encuentros afectivos y psíquicos que se tornan reales por medio de las prácticas indexicales (Krauss, 1996).

Estos índices, son fósiles memoriales de experiencias que funcionan como puntos de encuentro, “comisuras”<sup>5</sup> (Schimmel, 2012, 20). Entre estas y los sujetos para los cuales funcionan como signos, huellas, impresiones, perforaciones, modelados, marcas, tramas, objetos abandonados, manchas, telas, rastros,

5 El término comisura deriva el latín *comissura*, que significa unir, y de *committere* que significa conectar, poner a acargo o confiar algo, también refiere a la línea corporal que existe entre los párpados, los labios o los dedos.

frottages, cortes, etc. permiten al artista un universo de estrategias de representación, cuya intención es crear una forma que no sea ni el objeto, ni su representación, sino una impronta (empreinte)<sup>6</sup>, que tiene una forma física y una carga psicológica también.

En la obra que nos interesa, hay una preocupación o intención poética, en la cual los objetos presentados actúan, ellos mismos, como precursores de la memoria, por medio de cruces epistemológicos entre diversas disciplinas como psicología, antropología, sociología y arte nos presentan objetos indiciales que envuelven un juego de percepción, son ellos un memento de experiencias pasadas transferidas, desde su memoria, las imágenes dan cuenta de cuanto las atraviesa y las determina, tienen una fisicidad que induce al espectador a preguntarse cómo fue hecho, a cuestionar el porqué del encuentro, el porqué esa memoria tiene el poder de provocarlo.

### El indicio como fortaleza

El poder de un objeto que guarda una poder indicial, otorga a otros desaparecidos o considerados más débiles un poder en el indicio, ya que “eso que es debilidad en el orden natural, deviene poder en el mundo cultural”  
Didi Huberman. *L’Empreinte*.

La obra sobre la memoria que estamos

6 De acuerdo con la idea en la lengua francesa expresada en la canción “Faire une empreinte”, de Marcel Duchamp, que no tiene una traducción literal al español, abarca, procesos físicos y psíquicos, huellas, marcas e impresiones, inclusive refiere a aquello que no es visible, como las marcas psicológicas. En general refiere a una marca durable, profunda, con un carácter distintivo, en español sería tal vez, impronta.

trabajando se basan en la remoción de la imagen corporal realista en ciertas acciones y objetos, confiando en la aproximación del otro, en poder rellenar el espacio entre el objeto y el proceso a través de la experiencia.

A diferencia de toda la historia del arte, ya no culpamos a la obra producto del contacto directo con su modelo de carecer de carácter, en las obras que utilizan la reificación corporal por medio de la impronta dejada en ellas, esa adherencia juega a favor porque así, podemos seguir el rastro, el indicio, conectar con eso que desaparece, son trabajos sutiles en recursos pero fuertes en su relación como aparato visual, es decir, apelan a diferentes niveles de significación, remotos en temporalidad, cercanos en un sentido corporal, permanecen y están ausentes, ¿fenomenológicos?, ¿dialécticos?.

El objeto artístico indexical, puede acercarse a nosotros a través de una serie de compartimientos espaciales, repositorios de emociones, pensamientos y memorias, construye analogías con las cosas que usa y que están relacionadas con el recordar. Cosas y procesos son simultáneamente elementos de la realidad y del lenguaje, ésa es su característica indicial que los convierte en paradójicos al momento de su aprehensión, pero que funcionan para crear caminos psíquicos que rompan con ideas preconcebidas y encuentren un poder creativo en la asociación de lo que parece irreconciliable.

La idea es no percibir las cosas en su forma primigenia, sin embargo saber que tampoco son del todo distintas, reconstruir para devolver un estado que no es original, pero que de cuenta del desvanecimiento que lo obliga a quedar como un indicio. El artista trabaja como un organizador de indicios que no vive ajeno, que recupera el cuerpo y la experiencia con las

herramientas de la desaparición, que conoce los procesos que conducen a la pérdida, que permite interpretar el mundo a través de los vestigios.

El indicio en lugar del cuerpo, nos lleva al reconocimiento por medio de la forma en que la obra es elaborada, intenta dimensionar la experiencia por medio de la materia, los restos cuestionan la representación y la sobreviven, pueden operar para la construcción de una quiebra de lo asumido, del sentido y encontrar en el vestigio, una dimensión de protesta.

### **La reliquia**

Cuando vemos generalmente obra del pasado, se presenta ante nosotros como un todo construido, un cuerpo con una forma pensada e íntegra, sabemos que fue concebida como una posibilidad y dentro de los cánones legitimadores, es decir que opera dentro de la historia del arte occidental, que ha sido mayormente considerada y tomada en cuenta como oficial, podemos ver representaciones que son pensadas como logradas, posibles, bellas o susceptibles de buscar la perfección, sin embargo, encontramos que hay otro tipo de piezas, dispersas y no necesariamente recolectadas o clasificadas bajo una luz que les confiera un estatus específico como gran arte, por lo que operan bajo otra perspectiva, que nos hablan de physis rotas, de fragmentos no logrados, representaciones de partes corporales, de fealdad e imperfección, de sufrimiento, de muerte, de falla, de pérdida, una gran parte de éstas piezas operan bajo la clasificación genérica de reliquias<sup>7</sup> y se valen de herramientas como la antropología, la religión

---

<sup>7</sup> Hay un sinnúmero de otras piezas, grabados, esculturas y pinturas que entran en esta imposibilidad de la representación del cuerpo roto, decadente y fragmentario, pero no es tema de esta investigación definir esta clasificación.



o hasta del psicoanálisis para entrar en escena y en más de una ocasión han sido demeritadas por estar bajo el influjo de las denominadas artes menores.

¿Es acaso la reliquia una forma en formación?, desde que la percibimos la sabemos resto, incompletud, en su conformación y presentación es sumamente caprichosa y aleatoria, ya que no se configura al abrigo de lo esperado, es decir, cuando fue un todo tenía un sentido, cuando no lo es más, siempre es la posibilidad impensada de otra cosa, conjuntos de piezas que proliferan y se asocian de forma orgánica, tan amorfa que hay toda una serie de objetos creados tan solo para contener su poder: los relicarios, tan inasible que al relacionarse por ejemplo con la gráfica jamás veremos un objeto originario, tan solo matrices, negativos e impresiones, al encontrarse con la escultura genera matrices, vaciados, cenotafios, contenedores, solo podemos ver el resultado de conexiones efímeras que conforman un universo de contactos tangenciales con la realidad.

Históricamente no se puede negar el sentido de veneración de la reliquia, por ejemplo, su poder en el culto cristiano de consagrar, de traer hacia el creyente la fuerza y la presencia de la divinidad, su poder ha sido llevado hasta el extremo del fetichismo, trasladado en el mundo del arte contemporáneo a cambiar la adoración de la divinidad por la adoración de un referente que le confiera un brillo aurático, y aún así, no consigue derrotar su sentido y origen, la fortaleza que le confiere ser elusiva y en apariencia frágil.

Hay otras reliquias que tienen que ver con salvaguardar el poder de la memoria humana y de la historia, de conservar y consagrar la gloria del pasado o el brillo de una efímera existencia, de arrebatarle al olvido lo querido, de restituirle al desaparecido su lugar, este

sentido post-mortem es especialmente importante ya que le confiere la salvaguarda del sentido de la presencia, del pase generacional, de la condición humana, de la cercanía e identificación con otros. La supervivencia de la imagen, como ha sido llamada por el filósofo e historiador del arte Didi Huberman, conlleva toda una serie de matices sobre la materia que no se desentiende de la forma, el proceso está ligado al resultado y lo tangible no es posible sin lo visible, y así, las condiciones táctiles de la aparición de un objeto memorial nos permiten en las obras, el no separar los objetos visuales de sus condiciones generadoras (¿será que no es que no creamos en las cualidades imitativas, sino que no las separamos más de su origen ni del resultado?).

El poder de la imitación es considerado muchas veces sin considerar su contraparte, la desemejanza por contacto, que nos otorga una potencia de la obra que, basada en el sentido inverso de la imitación, tiene como propósito la desaparición de la imagen, su degradación e incluso su pervisión, incluso, hay algunas obras que, debido a la alteración de la relación de semejanza consiguen favorecer su capacidad de adherencia psíquica, al hacer un enunciado de pérdida que puede funcionar a varios niveles, cuando habla sobre la poética y la carga memorial de la imagen que desaparece y cuando discute sobre su propio medio, tal es el caso de las impresiones corporales como la serie de los Registros Dentales II y III Fig. ( 1, 2, 3, 4 y 5 ), que si bien surgen de un contacto directo desfiguran su origen y configuran otra promesa de ser, son el germen de algo más. ¿Funcionan en un sentido general como los sudarios?.

### **Obra: registro dental II**

La pieza se origina en la idea de los registros físicos, las evidencias que se tienen para

identificar a una persona, es una obra que se pregunta por la capacidad de un objeto de remitirnos a nuestra propia corporalidad y por supuesto a identificarnos a nuestra propia psique, a encontrarnos con que el otro es yo.

Toma en cuenta el método más común para impresión dental, ya que se hace una toma de la materia comprimida por una mordida, pero subvierte el método de obtención del

objeto, imprimiendo directamente los moldes tridimensionales, es decir, no se utilizan los moldes para hacer vaciados de la forma en positivo, lo que nos da un resultado de una figura casi abstracta, en la que la figura no está conformada por una figura de bloque, sino que la forma sólo se entiende cuando están todas la piezas del conjunto.

Figura 1.  
Acervo Personal.  
Registro dental II,  
Múltiple en arcilla  
y litografía. 23 x 35  
cm. (estampa) 2 x  
9 x 7 cm (múltiple).  
Fotografía cortesía  
de la artista. 2020.

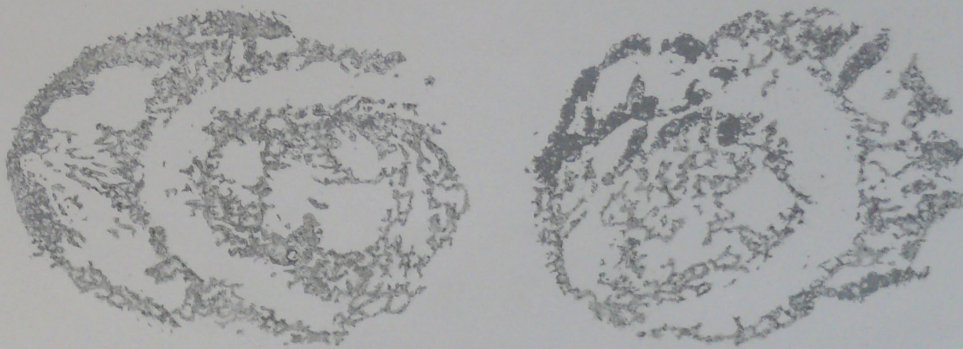




Figura 2.  
Acervo Personal.  
Registro dental  
II (detalle).  
Fotografía cortesía  
de la artista. 2020.

### Impronta y mimesis

Semejar es en principio parecerse a los otros, en este caso referimos a objetos memoriales, cuya capacidad de semejar no es sólo óptica, sino también física, objetos hechos por presión, cocción, coagulación, aglutinación, gelación, fragua, la forma que se imprime en otra tiene muchos métodos para dejar su rastro, hay incluso un nivel de sensualidad en la obra, que se toca, se engendra, se reproduce después de un contacto. ¿Será que su potestad radica en su cualidad de no ser producto de la imaginación o la mano humana sino producto de un contacto directo con su referente?

La obra que evoca una semejanza por medio del contacto, tiene el poder de transformar y diseminar lo real por medio de estrategias insólitas en su relación con la imagen, ya que la impronta ha dejado testimonio de su capacidad de registro material para aparecer ante nosotros valiéndose de la zoología, la botánica, la paleontología, la geología, la antropología, la

arqueología, la medicina, el arte, la religión, pero no fue sino hasta el siglo XIX que los escultores<sup>8</sup> la renuevan, reutilizan y cuestionan de forma radical.

Para la obra que se basa en el recurso de la impronta, es un hecho que existe una matriz, un origen que nos permite considerar que las copias que salgan de ella tienen una adherencia, tanto con la forma de la cuál proceden, como con la materia que las conforma, en el s. XIX, con la evolución del uso de los moldes en la escultura, se transforma drásticamente en herramienta válida para traer la realidad hacia nosotros, ya que trabaja sobre la fisiología, la técnica, el mito y la psique. Todos los problemas de deseo

<sup>8</sup> Aquí pensemos en los casos de acusaciones y juicios a los escultores de tomar modelos vivos en vez de modelar o cincelar un material y cómo Rodin fue un punto de quiebre el uso de figuras multireproducidas a partir de moldes para sus obras, esto fue crucial para definir otros caminos para la mimesis, ya que el traer de forma contundente la desnudez humana le permitió al arte pensar que no sólo lo muerto podía venir hacia nosotros, sino cualquier cosa del mundo.

y duelo quedan contenidos en la obra después de un simple contacto, que al a vez no es tan simple, porque conserva esa relación paradójica entre original y copia, ya que es y no es, así, deja detrás prejuicios sobre la originalidad y permite nuevos y diferentes encuentros cuando entra en contacto con el que mira, de hecho, capturar la marca, nos permite aislar el momento del contacto y nos previene de describir o narrar.

### Obra: Registro Dental III

Esta pieza hace referencia a procesos referentes a la impronta, en este caso, a la fuerza ejercida sobre un material, a la violencia sobre el mismo para dejar una huella y que lo deja marcado, dejando registros de una dentadura, marcas hechas al tapar la boca empujando un material (en este caso arcilla) sobre la misma.

De forma especial hace referencia a asuntos sobre el silencio que conlleva el acto de tapar la boca por la fuerza, por otro lado, la impresión en litografía nos da un cierto sentido de testimonio impreso del objeto.

Al ser impresa la forma tridimensional podemos observar la referencia al cuerpo de donde viene, es esta una pieza que perfila el cráneo humano del cuál a sido parte. Memento mori y rastro al mismo tiempo. Testimonial, recordatorio. Es un objeto tridimensional que es impreso directamente para formar la matriz litográfica, y es, hasta el momento en el que aparece en el papel que toman sentido las curvas y crestas de la forma de bulto, en el papel se notan los orificios y remates del cráneo de donde provienen.

Esta pieza es un ejemplo de mimesis por

Figura 3.  
Acervo Personal.  
Registro Dental III.  
Litografía y múltiples.  
Medida del papel  
38 x 56 cm. Medida de  
los múltiples 10 y 12  
cm de diámetro aprox.  
Fotografía: cortesía de  
la artista. 2020.

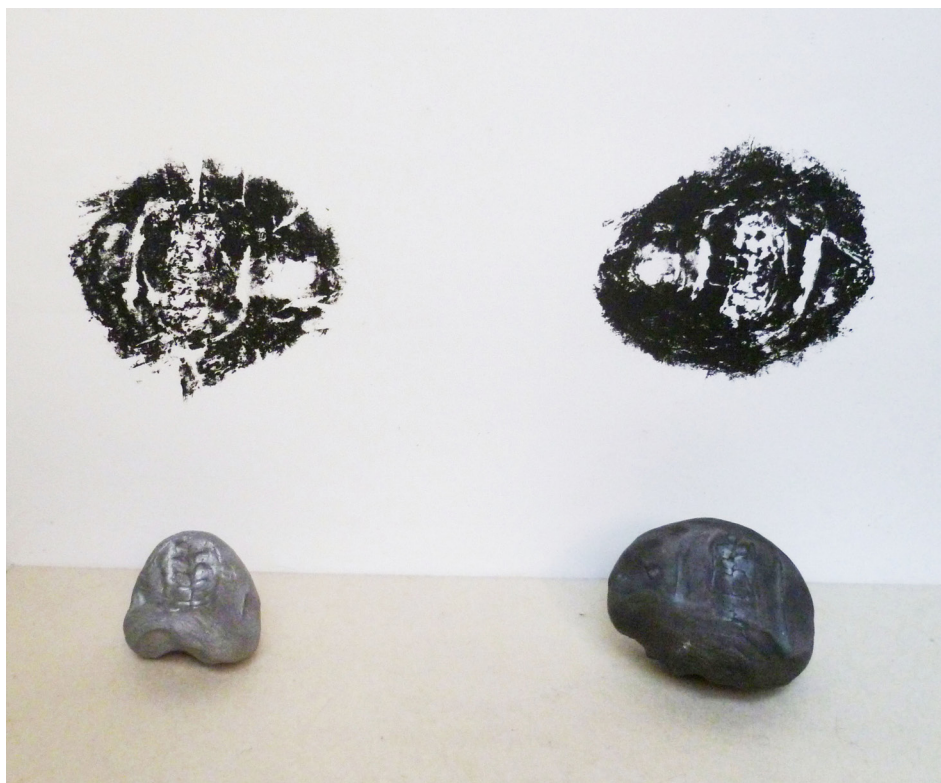




Figura 4.  
Acervo Personal.  
Registro Dental III.  
(detalle). Fotografía:  
cortesía de la artista.  
2020..

contacto, cuyo propósito es evidenciar la idea de la desaparición por medio del un registro dental humano, en su pérdida de definición nos aproxima más a la obra que si fuera una radiografía, por medio de una relación entre el múltiple tridimensional que es a su vez una impresión y la litografía que es una serie de manchas difusas se puede establecer una clara relación metonímica con el rostro humano y su perecibilidad por medio de la desaparición de la semejanza misma, no necesita ser la imagen de un rostro, de una boca para acercarnos a ella, simplemente es, y en ese camino nos deja un sentido muy cercano de qué imprimió esa boca, es como un sello, manifiesta su autoridad casi como una firma.

### La supervivencia

El pasado permea e inspira el presente y sólo miramos el pasado desde el presente que lo

permea a su vez, en la obra que nos interesa analizar, hay un atravesamiento continuo de lo ancestral e intemporal, en éstos objetos artísticos hay cosas que nunca cambian, retos del pasado, supervivencias que se incorporan y se traducen, pero que nunca mueren del todo, hay una insistente persistencia de la memoria, es una obra que busca traer hacia nosotros cosas, objetos, vivencias del tiempo pasado.

El hecho es que hay un mundo psíquico que viene hacia nosotros, mecanismo que lanza luz sobre lo que fue, pero también sobre nosotros mismos, retoma la experiencia ajena y distante y busca hacerla visible, mostrar que está en el presente, que comparte el espacio con nosotros, que el tiempo no es una medida indivisible de momentos pasados, sino que hay una cualidad permeable entre los diferentes tiempos y momentos que nos permite experimentarlos, cada vez de forma única.

Figura 5.  
Acervo Personal.  
Registro Dental III.  
(detalle). Fotografía:  
cortesía de la artista.  
2020.

El arte puede consistir en el repensar y reelaborar emotiva, crítica y estéticamente aquello que ya ha sido, algunos lo llaman una lucha contra la muerte, un impulso de trascender, lo que trae las formas la vida, es un acto vital que nace de la participación emocional y viene de la misma existencia.

### Conclusión

En este caso hablamos de obra realizada en su mayoría en el período de pandemia, lo que modificó sus recursos que se vieron determinados por el espacio íntimo y doméstico. Este período se presenta como relevante al obligar a una adaptación tanto en el modo de crear obra así como para la investigación en artes, convirtiendo este período en un paradigma que conlleva reflexiones sobre lo que significa el estatus de estar vivo, el plantear el recurso vital que es el producir obra en función de las reflexiones sobre quiénes somos cuando estamos con nosotros mismos, con los recursos que nos otorga nuestra propio cuerpo y por supuesto nuestro sentido de perecibilidad.

### Referências

- Bunge, Mario. Diccionario de Filosofía, Siglo XXI. México D.F.: Editores. 2001.
- Buntinx, Gustavo. Memento Mori: quince tesis reaccionarias (al ocaso de la condición humana). Ruina en construcción. Revista de Artes Visuales Errata#, Bogotá, n°9, P. 66 a 131. diciembre, 2012
- Buskirk, Martha. The contingent object of contemporary Art. Londres: MIT Press. 2003
- Han, Byung-Chul. La expulsión de lo distinto. Barcelona: Herder. 2017.
- Hernández-Navarro, Miguel. Robert Morris, Nerea:

Donostia-San Sebastián. 2010.

Huberman, Georges-Didi. L'empreinte. Paris: Éditions du centre Georges Pompidou. 1997.

\_\_\_\_\_. La imagen superviviente. Madrid: Abada. 2009.

Iversen, Margaret. Photography, Trace and Trauma. Chicago: The University of Chicago Press. Edición para Kindle. 2017.

Jung, Carl Gustav. Arquetipos e Inconsciente Colectivo. Barcelona: Paidós. 1970.

Krauss, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. October, 3, 68-81. <https://doi.org/10.2307/778437>. 1997.

\_\_\_\_\_. Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. October, 4, 58-67. <https://doi.org/10.2307/778480>. 1997.

Schimmel, Paul (Compilador). Campos de acción Vol 1, 2 y 3: entre el performance y el objeto, 1949-1979. Ciudad de México: Alias- Fusil. 2012.

Seligmann-Silva, Marcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. Revista Remate de Males. Departamento de Teoría Literaria del Instituto de Estudios del Lenguaje de la UNICAMP. Campinas, n.26, 21-45. ene/jun 2006.

### Mónica Elisa Contreras Godínez

<https://orcid.org/0000-0002-8727-6557>

Co-fundadora del Proyecto LIA (Libre Intercambio Artístico) y miembro del colectivo de artistas CoRa, estudió la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos en la UNAM en la Ciudad de México y un Máster en Historia del Arte en la Universidad Federal de Espírito Santo en Brasil.

Email: monagodienz@gmail.com

## A TEORIA DOS SISTEMAS DE LUHMANN E A LINGUAGEM MUSICAL

*LUHMANN'S SYSTEMS THEORY AND MUSICAL LANGUAGE*

**Kin Modesto Sugai**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**Vitorino Modesto dos Santos**

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE BRASÍLIA

**Resumo:** Este artigo busca analisar, conforme a teoria luhmanniana dos sistemas, o enquadramento da linguagem musical nessa formulação teórica complexa, aplicando conceitos de Luhmann na definição de arte e na forma sistêmica de relacionar com a linguagem musical a partir da comparação com as teorias musicais. Sugere-se que a linguagem musical possa constituir um acoplamento estrutural entre os dois sistemas ou ser específico. O fato de a música ser um som organizado e diretamente relacionado com a linguagem musical não significa que se exclui o processo de criação, incluindo a participação de improviso do intérprete, condição que garante a evolução do sistema.

**Palavras-chave:** Teoria dos sistemas, linguagem musical, sistema da arte, Luhmann.

**Abstract:** *This article aims to analyze, according to Luhmannian systems theory, the framework of musical language in this complex theoretical formulation, applying Luhmann's concepts in the definition of art and in the systemic way of relating to musical language based on comparison with musical theories. It is suggested that the musical language can constitute a structural coupling between the two systems or be specific. The fact that music is an organized sound and directly related to the musical language does not mean that the creation process is excluded, including the improvisational participation of the interpreter, a condition that guarantees the evolution of the system.*

**Keywords:** *Systems theory, musical language, art's system, Luhmann.*

## **Introdução**

A teoria dos sistemas procura abranger os problemas sociológicos como um todo; entre os influentes autores que se dedicaram a esse projeto destaca-se Niklas Luhmann. A teoria luhmanniana ganhou notoriedade em especial nas áreas social e jurídica ao excluir o fator humano ou perspectiva antropocêntrica, das descrições de funcionamento dos sistemas. Esse objetivo original do humanismo tem sido acentuado na modernidade. Com o propósito de tornar sua tese mais ampla, Luhmann descreveu como se aplicariam os conceitos desenvolvidos em diversos sistemas, incluindo-se o das artes. No âmbito filosófico, a arte teve destaque desde a antiguidade clássica, em especial o ramo da estética; mas os autores abordam o tema com viés antropocêntrico (LUHMANN, Niklas. 2010). Portanto, pode-se considerar que a proposta de Luhmann visava modificar radicalmente o conhecimento a respeito desses diferentes sistemas. O objetivo deste trabalho é tentar compreender como seria o sistema da arte segundo Luhmann. E analisar em especial o caso da música e seu contraditório posicionamento conforme o pensamento luhmanniano, por constituir um ramo artístico com linguagem própria e universal.

## **Metodologia**

No presente trabalho utilizou-se pesquisa bibliográfica acerca do tema escolhido. Buscaram-se referências de diferentes áreas, dadas às várias possibilidades de aplicação da teoria dos sistemas, com o destaque à tese luhmanniana; além da grande complexidade com que está relacionada à teoria musical e dando maior ênfase para a linguagem musical.

## **Análise da teoria dos sistemas**

A teoria dos sistemas é fruto de um longo

processo de produção de trabalhos intelectuais que, em grande parte, se relacionam a Talcott Parsons como o seu fundador. Até a publicação do livro *Social System* de Parsons, as teses elaboradas não realizavam uma descrição que tivesse coerência com os problemas existentes na sociedade contemporânea. São exemplos uma injusta distribuição de renda e os fenômenos de classe, levando à crença de que nem todo o conhecimento sociológico gerado poderia ter aplicação na vida prática. Outro exemplo mais recente é o funcionalismo estrutural; corrente que presumia a existência de estruturas originais na sociedade, por meio das quais deduziam as funções essenciais para sua manutenção (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 35-39).

O trabalho de Parsons não diferiu muito da proposição do funcionalismo estrutural, embora causasse significativas mudanças. Implantou a ideia de que a ação e o sistema devem ser analisados em conjunto, uma vez que aquela só é possível sob a forma desse. A construção das estruturas sociais seria gerada a partir dos sistemas e esses teriam como base a ação. Desse modo, entende-se que a sociedade estaria previamente integrada sob a configuração de sistema e que as condições para que uma ação venha a se concretizar são pressupostos da sociedade. Estes incluiriam: a adaptação (instrumentalização da relação exterior para saciar as necessidades); a obtenção de fins (satisfação das necessidades); a manutenção de estruturas latentes (estabilização das estruturas visando a sua manutenção e disponibilidade); além da integração (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 40-46).

Nesse sentido, considera-se que o sujeito (independente de quem seja) é o único a ter capacidade de interferir tanto no meio quanto no âmbito interno de um sistema. Apesar de ser



uma teoria bastante inovadora, Parsons não aprofundou a respeito do conhecimento dos sistemas sociais a partir das condições sociais, traços que as teorias dos sistemas abertos (caracterizadas pela grande generalização e a falta de distinção mais profunda entre sistema e meio) buscaram sanar por meio de suas três correntes: input/output; feedback negativo; e feedback positivo (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 47-63). A primeira corrente parte do pressuposto de que o sistema mantém um alto grau de indiferença com o meio, que seria insignificante para aquele. Já o sistema teria autonomia relativa, podendo escolher os elementos que devem ser transferidos para outros sistemas ou meios. Assim, teria capacidade de transformar seu próprio estado de acordo com a classificação de input ou output. Mas o modelo não explicou a relação entre as estruturas existentes e as operações realizadas pelo sistema, nem qual seria a sua definição (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 63-68). A segunda corrente, do feedback negativo, centra a sua formulação teórica em torno da habilidade de medir a distância entre o sistema e o meio ou a sua mudança. Assim, o sistema teria a capacidade de reagir, buscando restabelecer o equilíbrio e a preservação. Esse modelo contradiz a tradição teleológica, segundo a qual para obter-se um fim deve existir uma cadeia causal. O feedback positivo foi estruturado de forma semelhante ao negativo, mas leva em consideração como os instrumentos de fortalecimento do desvio podem gerar situações com consequências não previstas (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 68-72).

Com base nessa análise é possível concluir que as teorias dos sistemas abertos não diferenciavam o sistema do próprio meio, sendo este um dos principais questionamentos levantados. As teorias dos sistemas fechados foram formuladas de modo que os sistemas

seriam capazes de observar e distinguir entre si, com o mecanismo de imunidade pertencendo ao próprio sistema e não ao meio (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 72-74). Nota-se que o conceito de sistema é uma premissa da construção básica das teorias dos sistemas; portanto, uma definição pouco específica. Na atual tese sobre a teoria dos sistemas, estes são conceituados como a distinção gerada da diferença entre sistema e meio, deixando claro que a fundamentação está na diferença e não na unidade (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 75-89). A partir da teoria que tem como pressuposto a existência de sistemas, Luhmann conseguiu elaborar uma tese com uma variedade de aplicações, inclusive na arte.

#### **A teoria de Luhmann aplicada ao sistema social da arte**

Buscando abrir uma abertura para aumentar as possibilidades de aplicação de sua teoria, Luhmann escreveu uma série de livros, incluindo “Art as a Social System”. Nesta obra procura justamente aplicar no sistema das artes a teoria por ele formulada. Segundo ele, a arte só poderia construir mundos imaginários a partir da percepção idealizada e auto induzida que denominou “intuição” (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 10-12), produto das percepções. Parte dessa afirmação se deu pelo fato de que arte, na concepção moderna, se trata de uma forma de comunicação indireta, uma alternativa à linguagem que não apresenta uma aplicação rígida do código binário. Aceitação ou rejeição não se dá propriamente pela arte, mas por uma declaração sobre ela (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 20-21).

A arte só poderia existir onde houvesse linguagem. As formas de arte podem ser consideradas como comunicações em que não há uma estrutura gramatical ou argumentação,

um acoplamento estrutural entre a consciência e a comunicação. Isso somente é possível porque a forma comunicativa da arte se dá por meio da irritação e do desafio ao que é normal, forçando uma distinção entre a informação e a redundância. Entretanto, diferente do que ocorre na comunicação em geral, a mensagem passada ao observador de uma obra de arte não é necessariamente a intenção pela qual o artista a criou, mas a percepção gerada no indivíduo a partir da observação de uma arte. De certa forma, pode-se considerar o artista como um observador da própria obra, uma vez que o papel da arte não depende de suas intenções originais (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 21-25).

A arte envolve elementos de referenciais que combinam sons, ritmos, e significados, sendo as relações autorreferência e heterorreferência percebidas por discrepâncias relacionadas ao uso convencional desses elementos. Assim, a arte será bem-sucedida em seu papel comunicativo se o observador compreender que a obra artística em questão não surgiu espontaneamente, mas propositalmente, com alguma intenção que precedeu sua existência. Esse tipo de percepção pode ser enfatizado, por exemplo, em um meio ambiente onde a manifestação de arte está inserida (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 25-32).

As obras de arte são feitas (primeira distinção) e não tem uma utilidade externa ao seu sistema (segunda distinção), diferindo dos objetos comuns essencialmente por isso. Essa distinção não pode ser percebida, a não ser se direcionada ou para dentro ou para fora - no caso do sistema da arte (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 32-47). Pode também ser diferenciada de outros objetos pelo fato de que integra a percepção e a comunicação sem misturar ou confundir as respectivas operações. Os mecanismos dos sistemas operam simultaneamente. O sistema

psíquico produz experiências incomunicáveis e a comunicação percebe a obra com fins comunicativos. Tal sincronia só é possível porque a arte está associada com a noção de tempo, possibilitando a ambos sistemas gerarem uma percepção externada com fins comunicativos (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 48-50).

Neste ponto, é cabível o questionamento se a arte, ao invés de um sistema próprio, não seria um acoplamento estrutural entre o sistema psíquico e a comunicação. Como o autor bem coloca em sua obra “Introdução à teoria dos sistemas”, para haver um sistema, deve-se observar a circularidade (as operações do sistema começam e terminam nele mesmo); a auto referência (a consciência voltada para o funcionamento interno); a recursividade (o conhecimento dos meios de obtenção da operação desejada); e a autopoiese - a reprodução de operações realizadas anteriormente, fruto das limitações das relações alcançáveis dentro do próprio sistema (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 93-113).

Os acoplamentos são estruturas que ligam o sistema ao meio (considerando que meio é qualquer coisa que não seja o próprio sistema) em que aqueles criam algum vínculo de indiferença, mas podem exercer suas alterações internas sem interferência. O meio ao qual o sistema acopla não gera irritações; o sistema se autoproduz (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 128-132). No livro “Direito da sociedade”, Luhmann aprofunda mais na questão do acoplamento estrutural afirmando que pode ser realizado de forma sincronizada para alcançar um objetivo específico no tempo. Entretanto, mesmo que sejam efêmeras, admite existirem restrições entre os sistemas acoplados (LUHMANN, Niklas. 2016, p. 589-592).

Dessa forma, parecem claros os motivos

pelos quais a arte teria um sistema próprio. A obra artística não liga dois sistemas específicos para realizarem operações sincronizadas, mas sempre sistemas distintos. Não vincula o sistema psíquico de um indivíduo em especial, uma vez que o próprio artista se torna observador de seu trabalho e não transmite as intenções do criador. Assim sendo, estaria mais próxima da configuração de um sistema. Uma das peculiaridades desse sistema é que o próprio observador é a forma, a distinção, levando-se em consideração que a obra só é reconhecida como tal em virtude da irritação que gera no sistema psíquico do observador. Ao apontar para o mundo real a partir da distinção de um suposto “meta-mundo”, ou mundo imaginário, resulta em uma observação do próprio indivíduo (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 56-70). Ressalte-se, porém, que o sistema da arte é autônomo e tem incluída a função de autopoiese, em que a arte produz a própria arte.

Ao verificar cada área da arte, pode-se perceber que uma em especial apresenta características um pouco distintas das demais - a música. A música é a única das artes que se expressa em linguagem própria e faz com que um título musical, independentemente de quando ou onde tenha sido escrito e apresentado, possa ser reproduzido por qualquer pessoa com conhecimento dessa linguagem. Portanto, podem-se levantar alguns questionamentos a respeito de como a linguagem musical também poderia estar inserida no sistema luhmanniano.

### **Análise da linguagem musical**

Entre os mais antigos ramos da arte está a música. A ocidental tem suas origens com o estabelecimento da igreja cristã, embora frequentemente os músicos cite heranças greco-romanas. Os músicos medievais não tinham referências da música praticada por

gregos e romanos, já que a igreja atribuía uma conotação negativa às tradições pagãs e muitos costumes desses povos desapareceram (GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. 1988, pp. 15-17). A palavra música deriva do grego como forma adjetiva de “musa”, algo comum às atividades relacionadas à beleza e sabedoria, com um sentido mais amplo que o atual conceito. Havia a concepção grega de que a música não seria distinta da palavra falada ou cantada, e os gêneros literários e cênicos estavam intimamente associados a ela. Inclusive, foi considerada como um microcosmo regido pelas mesmas regras que regulam o universo matemático, contendo um sistema musical relativamente complexo (GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. 1988, pp. 18-22) com base em notações fonéticas (MED, Bohumil. 1996, p. 13).

Apesar da existência de um sistema de representação musical anterior que incluía uma série de elementos musicais, considera-se que a primeira sistematização de notação musical surgiu durante a Idade Média com os “neumas” entre os séculos V e VII. Por volta do século IX surgiu a pauta inicialmente com só uma linha representando a nota Fá; depois acrescentaram mais linhas até formar o pentagrama hoje utilizado (MED, Bohumil. 1996, pp. 13-14). Juntamente com o desenvolvimento da linguagem musical, houve a evolução do próprio conceito de obra musical. Os “platonistas” defendiam que só poderia ser considerada obra musical aquela que tivesse existência à parte da vida materialista, seja via execução por meio de intérpretes ou da escrita. Haveria sons pré-existentes que, ao serem combinados, gerariam uma obra musical, mas esses continuariam a existir (CUPANI, Alicia. 2006, pp. 13-15). Já os nominalistas, afirmavam que a obra musical em si não teria uma forma abstrata desvinculada da

ideia de partitura ou de execução. A linguagem musical permitiria diferenciar a música de outras artes; e a música poderia ser entendida como a explicitação de uma emoção proposta por seu criador (CUPANI, Alicia. 2006, pp. 22-23).

Ao fazer uma análise dessa matéria sob o ponto de vista luhmanniano, há muitas semelhanças com o sistema da comunicação e o da arte. Sugere-se que a linguagem musical possa constituir um acoplamento estrutural entre os dois sistemas ou ser mesmo específico. Luhmann, em seu texto “Introdução à teoria dos sistemas”, desenvolve a ideia da linguagem como um acoplamento estrutural entre sistemas de consciência e comunicação. A linguagem, desse modo, é descrita como uma forma de penetração específica que ocorre entre os sistemas psíquicos e de comunicação, sem que haja uma interrupção das operações internas de qualquer um deles. Ela não interfere na autonomia dos sistemas, também não é efetivamente um meio por ter seletividade e escolher o que fica dentro ou fora dela (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 270-274). É o que se observa na música, pois a linguagem musical contém figuras de ritmo, notas musicais, claves e pentagrama usados para escrever as composições; também exclui o que não faz parte desses itens e é delimitada por uma forma. O autor considera que o acoplamento estrutural seja um modo de selecionar os elementos que geram ou não, efeitos no sistema partindo da ideia de autonomia e distinção pela forma. Trata-se de uma forma de designar fenômenos que ocorrem de modo particular, sem adicionar a noção de sujeito ou portador, sem o viés antropocentrismo que visava eliminar. Por não ser operativamente fechado, recursivo ou autopoietico, o acoplamento estrutural somente poderia produzir irritações nos sistemas (LUHMANN, Niklas. 2010, pp. 275-279).

Assim, surge a dúvida se a linguagem musical constitui um sistema e não acoplamento estrutural. Pelo raciocínio antes desenvolvido, considera-se sistema tudo o que constitui de forma absoluta uma diferença efetiva do meio; distinguindo-se de qualquer outra diferenciação baseada em recursividade, autopoiese, circularidade, e auto referência. Ao pensar na arte como um sistema, depara-se com uma diferença que tem o objetivo de provocar o observador, levando-o a fazer distinção entre uma dimensão imaginária e o mundo real, e que seja desvinculada da intenção original do artista. Esse também passaria a ser considerado como um observador externo. Apesar das semelhanças entre a arte e o acoplamento, ela difere por operações próprias e totalmente distintas do meio.

Utilizando raciocínio semelhante, pode-se imaginar a linguagem musical como um sistema, ou mesmo a própria música como um sistema. Em uma análise mais profunda sobre as estruturas desse ramo, depara-se com mecanismos que lembram muito os quatro critérios para se identificar um sistema. A notação musical não permite a atribuição de mais de um sentido para os sinais que a compõe, podendo imaginar a possibilidade de encaixe do conceito de código binário nesse quesito, sendo dividido em ruído e música (BAXTER, Harry; BAXTER, Michael. 2003, pp. 7-8). A figura de ritmo, por exemplo, determina a sequência das notas e sua duração (MED, Bohumil. 1996, pp. 20-29) e, caso a escrita da partitura com este elemento não seja seguida de forma adequada, não há mais o intérprete (observador externo ao sistema) tocando o título registrado na partitura, mas um ruído. Esse é um som desorganizado e não representa a música (HARNSBERGER, Lindsay C. 1976, p. 86).

A partir dessa afirmação, inferem-se duas

coisas: o que não está escrito na partitura não é música, e música é uma mera repetição de estruturas onde a melodia e a harmonia são diferentes apenas na sequência temporal em que são arranjadas. Faz sentido, portanto, falar-se em um sistema operativamente fechado se for observado dessa maneira por apresentar operações próprias (escrita e reprodução de escritas musicais) no componente interno da forma, que é a parte determinada. Essa aproximação absolutista se restringe a uma concepção teórica muito positivista da música (OLIVEIRA, Luís Felipe. 2010, pp. 6-7).

Mesmo com critérios para se identificar o sistema, pode haver dúvidas se existe uma diferença absoluta em relação ao meio e aos demais sistemas. O modo pelo qual a imagem da linguagem musical como sistema pode ser estruturada é semelhante ao que se observa no sistema de comunicação. Tomando como exemplo a ideia do acoplamento estrutural, talvez seja mais coerente considerar que a linguagem musical não tem sentido próprio, mas um sentido cultural lhe é atribuído (BARBEITAS, Flavio. 2016, pp. 124-125).

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A teoria dos sistemas de Luhmann tem amplo campo de aplicação, tanto teórico quanto prático. Muitas de suas colocações têm especial interesse quando se procura compreender como os sistemas realmente funcionam e se mantêm; aspectos que eram ofuscados pela inserção da figura humana representando o ponto central do entendimento. Além disso, outras falhas são encontradas em teorias anteriores como a tentativa de explicar a ligação de relações causais com um fenômeno isolado que seria capaz de explicitar o todo, ou o vício taxonômico de separar o conhecimento em compartimentos artificiais. Ao explorar

a amplitude teórica, o autor, entre outras perspectivas, aborda a sua aplicação às artes. Luhmann comparou a arte com a filosofia, afirmando que esta observa a natureza das coisas, enquanto aquela se preocupa com a esfera das aparências (LUHMANN, Niklas. 2000, pp. 84-85). Questiona-se, no entanto, o que realmente o autor enfatiza. A arte, justamente por incluir um sistema próprio que tem o objetivo de direcionar a distinção para fora, gerar uma irritação no observador de segunda ordem, faz com que volte a atenção não só para a estética, mas principalmente para a essência das coisas.

Uma obra, para ser considerada como tal, depende de como chamará a atenção do observador a partir da impressão auditiva ou visual que deixa registrada e só é garantida caso perceba algo fora do padrão. Trata-se, não só de como atrair a atenção, mas de levar em conta a diferenciação objetivada. O mundo, como um todo, não pode ser observado; a observação ocorre a partir do limite de uma forma para o indefinido (LUHMANN, Niklas. 2000, p. 92).

O conceito de individualidade está ligado à ideia de observar a si mesmo, e uma ocasião em que isso se torna possível é perante obras de arte (LUHMANN, Niklas. 2000, p. 94). Ao tentar aplicar a sua teoria geral dos sistemas sobre a arte, Luhmann de certa forma encontrou uma aplicação baseada em um dos pontos que mais criticou - antropocentrismo. Tal afirmação é significativa ao considerar a linguagem musical e a música em forma geral. Pode-se chegar a duas conclusões distintas em relação à posição da notação musical dentro da tese luhmanniana: a primeira, é de que seria um acoplamento estrutural; e a segunda, é de que haveria um sistema independente. Essas hipóteses podem ser aventadas no sistema da arte, por se tratar de áreas que apresentam

mecanismos semelhantes, porém distintos. Imaginando a linguagem musical como um acoplamento estrutural, este seria de cunho semelhante ao da linguagem em geral, entre o sistema da comunicação e o da consciência. No caso, a linguagem não poderia ter elementos próprios ou produzir operações efetivas, apenas irritações. Assim, volta-se para a opinião de Luhmann que a arte teria um sistema próprio. Considerada a segunda hipótese, talvez a mais plausível, questionam-se quais seriam os elementos que tornam o sistema da linguagem musical único. Tendo como base os próprios argumentos de Luhmann utilizados para justificar sua concepção em referência às artes, poderíamos chegar a conclusões semelhantes em relação à notação musical. Primeiramente, são dois sistemas que provocam o funcionamento dos sistemas psíquicos e comunicativos de forma simultânea, sem interferência nas operações internas um do outro. Em nenhum dos casos ocorrem acoplamentos estruturais de fato, por não haver uma interpenetração em sistemas específicos. Em segundo lugar, são operativamente fechados, com auto referência, recursividade, circularidade e autopoiese. Esse aspecto se torna evidente quando a linguagem musical é analisada com a noção de música como um som organizado, retirando seu tratamento subjetivo. Ao postular tal conceito, fica fácil entender a música como algo que pode ser transcrito para uma partitura e tenha ritmo. Percebe-se que ao falar em música, automaticamente se refere à linguagem musical, sugerindo a existência de um sistema da música independente em relação às outras artes.

Há os que argumentam que ao dar à música esse tratamento, ela estaria se limitando a uma imitação ou à obra escrita (CUPANI, Alicia. 2006, pp. 23-24). O fato de a música ser um

som organizado diretamente relacionado à linguagem musical, não significa que se exclui o processo de criação, incluindo a participação de improviso por parte do intérprete, uma das condições para garantir a evolução do sistema (LUHMANN, Niklas. 2016, p. 321).

## Referências

BARBEITAS, Flavio. Luzes sobre a música a partir da filosofia da linguagem. Per musi, Belo Horizonte, n. 35, p. 124-146. dez 2016. ISSN: 1517-7599. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992016000500008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992016000500008&lng=en&nrm=iso). <http://dx.doi.org/10.1590/permusi20163507>.

BAXTER, Harry; BAXTER, Michael. Learn to read music: an introduction to keys, chords, notes, beats and everything else you need to know. Nova Iorque: MJF Books, 2003.

CUPANI, Alicia. Tudo está dito? Um estudo sobre o conceito de obra musical. Tese de Mestrado em Musicologia, UNESP, 2006.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. A History of Western Music. W. W. Norton and Company Inc. ed. 1988.

HARNSBERGER, Lindsey C. Essential dictionary of music: definitions, composers, theory, instrument and vocal ranges. Los Angeles: Alfred Publishing. ed. 1976.

LUHMANN, Niklas. Art as a social system. Stanford: Stanford University Press, 2000.

LUHMANN, Niklas. Introdução à Teoria dos Sistemas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LUHMANN, Niklas. O Direito da Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

MED, Bohumil. Teoria da música. São Paulo-SP: SARAIVA, 5. ed. 2017.

OLIVEIRA, Luis Felipe. A emergência do significado em música. Tese de Doutorado em Musicologia, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

## Kin Modesto Sugai

<https://orcid.org/0000-0002-3777-0178>

Pós-graduanda em Gestão, Tecnologia e Segurança da Informação. Universidade de Brasília, Brasília-DF.

Email: kinsugai1999@gmail.com

## Vitorino Modesto dos Santos

<https://orcid.org/0000-0002-7033-6074>

Professor-Adjunto de Medicina. Universidade Católica de Brasília, Brasília-DF

Email: vitorinomodesto@gmail.com

## O COMPLEXO CULTURAL CAIS DAS ARTES: MUSEU “SUSPENSO”

THE CAIS DAS ARTES CULTURAL COMPLEX: “SUSPENDED” MUSEUM

**Neusa Maria Mendes**

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE LISBOA

**Resumo:** Este artigo tece considerações sobre o Cais das Artes, localizado na cidade de Vitória, Espírito Santo, Brasil, e que desde 2007 encontra-se em obras, e o Museu Nacional do Coches (2008-2016) em Lisboa, Portugal. Ambos os projetos são de autoria do premiadíssimo arquiteto capixaba Paulo Mendes da Rocha. A pesquisa busca evidenciar a prática da arquitetura e propõe uma investigação a respeito de museu como foco principal. Por conseguinte, o texto trata de sublinhar do enunciado à práxis, ainda que o Cais das Artes seja, hoje, um monumento à ruína. Esses dois equipamentos culturais, com características muito semelhantes e assentados em áreas marcadas pela dinâmica portuária, que conferem uma dimensão extraordinária ao lugar, estimulam uma leitura dialógica na qual, a meu ver, se encontram os campos social, museológico e cultural. Portanto, busco demonstrar o lugar social do museu, a partir da escola de pensamento da sociomuseologia, centrada na arquitetura, que amalgama o que efetivamente está em disputa: museu, cidade e sociedade.

**Palavras-chave:** Complexo Cultural Cais das Artes; Museu Nacional dos Coches; Paulo Mendes da Rocha; museu; sociedade; educação.

**Abstract:** *This article makes considerations about Cais das Artes, located in the city of Vitória, Espírito Santo, Brazil, and which has been under construction since 2007, and the National Coach Museum (2008-2016) in Lisbon, Portugal. Both projects were designed by the award-winning Espírito Santo architect Paulo Mendes da Rocha. The research seeks to highlight the practice of architecture and proposes an investigation into museums as the main focus. Therefore, the text tries to emphasize the statement to the praxis, even though the Cais das Artes is, today, a monument to ruin. These two cultural facilities, with very similar characteristics and located in areas marked by port dynamics, which give an extraordinary dimension to the place, encourage a dialogical reading in which, in my opinion, the social, museological and cultural fields meet. Therefore, I seek to demonstrate the social place of the museum, based on the sociomuseology school of thought, centered on architecture, which amalgamates what is effectively in dispute: museum, city and society.*

**Keywords:** *Cais das Artes Cultural Complex; National Coach Museum; Paulo Mendes da Rocha; museum; society; education.*



## Introdução

No final de fevereiro de 2022, fomos conduzidos a uma aula prática no novo Museu Nacional dos Coches, projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, inaugurado em 23 de maio de 2015. Situa-se em Belém, Lisboa, Portugal, demarcado por um território histórico com importantes patrimónios e construções representativas do imaginário português, tais como o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, ambos construídos no século XV, e edificações inovadoras, como o Centro Cultural de Belém (1992) e a Fundação Champalimaud (2004). É bem ali, plantado numa região de aterro, uma geografia artificial – transformada pela mão do homem –, que o Museu dos Coches se impõe com uma volumetria geométrica quase virada para o mar, concebido em conexão com o progresso da cidade, independentemente dos seus mais variados traçados, formas e constituições, à vista disso, manifesto em 500 anos de História.

Confesso que cheguei ao Museu Nacional dos Coches com o pensamento totalmente voltado para o ainda não concluído Cais das Artes, em obras desde 2007 na capital do estado do Espírito Santo, Vitória, Brasil. Carregava um incômodo, dadas as narrativas construídas sobre os dois museus, que estão diretamente relacionados à arquitetura proposta por Paulo Mendes da Rocha. No caso de Vitória (ES), a total falta de debate público promoveu um levante da sociedade contra a conclusão desse equipamento.

Ambos os projetos de Mendes da Rocha evidenciam a prática arquitetônica, cruzando a análise investigativa sobre museu. Por conseguinte, o texto propõe tratar de sublinhar do enunciado a práxis. Neste artigo, ao voltar os olhos para a arquitetura desses dois equipamentos, que a meu ver se encontram no

campo social, museológico e cultural, busco demonstrar, portanto, como o projeto centrado na arquitetura amalgama o que efetivamente está em disputa: museu, cidade e sociedade.

Busca-se, aqui, compreender o lugar da escola de sociomuseologia, articulada à museologia social, acreditando que o museu é local de musealização do conhecimento, musealização do ser e musealização do saber. Além disso, a motivação pela escolha do corpus diz respeito à proximidade desses dois equipamentos culturais, separados pelo oceano Atlântico e concebidos em cidades portuárias, simbolicamente abertas para o diálogo com o mundo, com oferta significativa, moldada pela dinâmica financeira, pela cidade e sua dimensão urbana, com grandes potencialidades, mas também com graves problemas sociais e económicos. Nesse sentido, esse artigo volta os seus olhos para o Cais das Artes, ainda que o Cais das Artes seja, hoje, um monumento à ruína – por isso o subtítulo de "museu 'suspenseo'".

## Um museu numa ágora social

O Museu Nacional dos Coches, localizado em Lisboa, Portugal, é composto por três blocos volumosos, interligados por vias suspensas, sendo o primeiro o maior, em cor branca, elevado por pilares. É reduto das exposições de grande e pequena duração. No piso ao nível da rua estão localizadas as demais estruturas de apoio. Ali fomos acolhidos pelo então diretor do Museu dos Coches, Mário Antas. De lá seguimos de elevadores até o piso principal, onde estão expostos em amplos pavilhões, explicando sobre a especificidade e importância, os objetos que compõe o acervo do museu, conforme o site oficial do museu: coches, carruagens, carrinhos de passeio, seges, berlindas, liteiras, cadeirinhas e carrinhos de criança. É considerado como a única e maior coleção

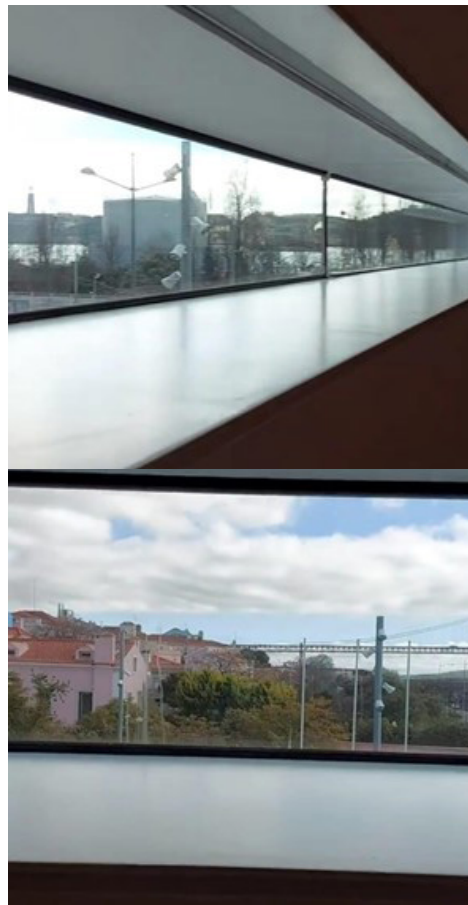
mundial da lembrança dos deslocamentos da corte europeia ao longo dos séculos, bem como de importantes episódios da história de Portugal e do mundo. A distribuição das peças pelos pavilhões, emolduradas por esquadilhas de madeiras brancas recortadas, em contraste com a luz pesada dos pavilhões, sacraliza ainda mais os objetos expostos, contrapondo com a aspereza tátil do concreto bruto. As paredes de pé direito altíssimo ficam livres para receber projeções de vídeos.



Figuras 1 e 2.  
Visita técnica ao  
Museu Nacional  
dos Coches  
Fonte: Arquivo  
pessoal.

Observa-se também que, cuidadosamente escolhidas, há algumas aberturas nas paredes proporcionando ao visitante ver a cidade. Particular e preciso, fruto de algo que, antes de ser gráfico, é mental e, dessa maneira, a cidade e

os olhos, à rudeza da forma, reúnem a paisagem urbana sem, no entanto, amalgamar-se a ela.



Figuras 3 e 4.  
Detalhe da abertura  
longitudinal na  
arquitetura do  
Museu dos Coches  
Fonte: Arquivo  
pessoal.

Apontando alguns problemas e desafios da sua gestão, o diretor do Museu diz que um dos grandes estímulos é a inovação. A inovação reside na capacidade de resposta dos museus de responderem sobre o poder de inovar em digitalização e acessibilidade, das demandas educativas de seus públicos específicos; sendo esse público diferenciado, conseqüentemente, é preciso examiná-lo. Concluiu Mário que as pessoas vão aos museus e não sabem o que estão a ver. Em vista disso, o trabalho educativo é central em qualquer tipologia de museu.

Portanto, comunicação educativa é público (o que significa estudar e investigar), e ela está no campo das ideias. O professor exemplificou: “O que me interessa é recentralizar o discurso do museu e refocalizar os princípios de público-alvo”.

A importância do museu como poder e compromisso social tem camadas políticas muito presentes, e fica patente na mostra denominada “Caminho longo escola”, distribuída pelas salas do Museu Nacional dos Coches. O folder de apresentação da exposição descreve: “Quando se nasce em Moçambique, o caminho para a escola é feito de curvas apertadas, encruzilhadas e becos sem saída”. Os conflitos armados no norte de Cabo Verde aniquilaram casas, escolas e vidas. Fizeram milhares de crianças dispensarem, por caminhos até o sul. Essa exposição conta a história de 29 crianças encontradas e devolvidas às suas vidas. Apenas um painel apresenta um caminho sem a presença humana – um alerta de que a busca continua, denúncia de que muitas outras ainda precisam ser encontradas.



Figura 5.  
Visita técnica realizada no Museu Nacional dos Coches, tendo no primeiro plano o colega de doutoramento Moisés Timba à frente de uma das obras da exposição  
Fonte: Arquivo pessoal.

Camila A. M. Wichers, no texto “Entre teorias narrativas e práticas vividas: diálogos entre sociomuseologia e arqueologia pública” (2021), recorre a Mário Chagas e Inês Gouveia defendendo que a museologia social se caracteriza como o compromisso social e assume liames, que “se vinculam comprometendo-se com a redução das injustiças e desigualdade sociais como o combate aos preconceitos e com a utilização do poder da memória” (Wichers, 2021, p. 183). E nesse contexto, ditada pela fala de Hugues de Varine, afirma que essa reflexão abre-se para ação e argumentação acerca do escopo dos museus, que deve se converter “em universidade popular, a universidade para o povo através dos objetos” (Wichers, 2021, p. 192).

Quando, por exemplo, se aborda a relação entre educação, ciência e cultura, Mário Moutinho destaca a importância da Mesa Redonda de Santiago de Chile, que em 1972 representou um passo importante da museologia, “a prioridade da acção museal no campo da intervenção social, abriu efetivamente as portas para repensar a museologia” (Moutinho, 1989, p. 30). Desde então, a museologia vem fazendo um percurso inserido num processo de renovação. Entre documentos e escopos jurídicos deste período e desdobramentos, chegamos ao documento aprovado pela Conferência Geral da Unesco em 17 de novembro de 2015, Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade, reconhecendo a adversidade e o papel da sociedade, de forma total e inclusiva. O item II do documento enfatiza que a educação é uma função social do museu, “tendo um papel-chave na sociedade e como de fator de promoção à integração e à coesão social” (Unesco, 2015). Para avançarmos nessa

conclusão, recorremos a Pedro Pereira Leite, que defende que “os museus, como a extensão dos sistemas educativos em primeiro lugar, e depois com a procura da sua compressividade, sejam ser chamados a contribuir para o esforço e a ação educativa das escolas” (Leite, 2016, p. 513).

Portanto, a ação educativa do museu está para além das exposições e também o acesso ainda é deficitário para as camadas sociais mais desfavorecidas. E sem a participação social não há museu. No museu do século XXI, como se organizar para atingir seu princípio primeiro? A educação é esse veículo. E sem investigação não existe museu. Há possibilidade de inúmeras leituras possíveis, mas a questão permanece: as tradições orais têm um papel importante; então como mantê-las? Os museus são escolas

com e sem muros, portanto, “é o museu que cria emoções, não é uma emoção que cria um museu”, finaliza o diretor do museu do Museu nacional dos coches, Mário Antas.

Bem que se poderia dizer que, no novo Museu Nacional dos Coches, a existência de tensão entre criar emoção e museu não é somente a realização, mas também da realização. Questões-chave, ao abrir passagem, uma espécie de devir, da força da arquitetura nesse contexto, entretanto, ela não é de dentro e nem de fora, ela está no através. E o através está também na configuração do percurso aéreo, definidor da espacialidade do Museu Nacional dos Coches, na construção elevada do chão, da rua da Junqueira à estação de trem de Belém, que permite que o Museu, a cidade e a paisagem fluam.

Figura 6.  
Passarela  
Fonte: Fotografia  
de Orlando da Rosa  
Farya.



O chão da praça reforça e transpõe a diferença de níveis às fachadas históricas da rua da Junqueira, pintados num tom rosa seco, muito semelhante às cores presentes nos casarios históricos, unindo assim museu e cidade, passado e presente. Segundo Paulo Mendes da Rocha, é a cidade respondendo ao seu tempo aqui e agora: “não se preocupe com essa nova aparição, não é nada mais que a transformação de alguma coisa eterna. A construção da cidade. Agora mesmo” (Rocha, 2014).

O museu é uma gente cultural de mudança social, e o poder dos museus reside na forma como a sociedade frui o seu património. Nesse caso, não só a praça, mais especificamente esse espaço de integração arquitetónica pensado por Paulo Mendes da Rocha, é ágora. Lugar de mobilização, encontros comunitários, atividades educativas, feirinhas, concertos e muitas outras atividades. Basta observar a programação referente à comemoração do dia internacional dos museus.

Isso posto, talvez ágora seja uma das definições mais emblemáticas para a definição de museu. Ágora é um espaço cívico, onde se celebra o exercício da palavra, da cidadania, lugar de debates, encontro de narrativas, memória e resistência, museu enquanto instrumento de transformação, onde todas as manifestações artístico-culturais e educativas têm lugar consubstanciado. Assim se apresenta o Museu Nacional dos Coches.

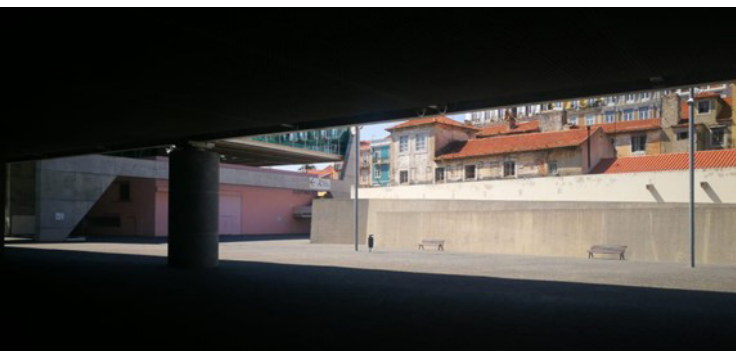
Mas a presença da dimensão urbana do pensamento de Paulo Mendes da Rocha não se limita ao terreno, ao propor estratégias de articulação desse território. Desta forma, fundamentado em razões críticas, o museu se integra à cidade. Entretanto, alerta o arquiteto: “uma cidade contém um papel didático que nenhum museu pode alcançar” (Rocha, & Wisnik, 2012, p. 54).

### **Tríade, entre ver e entrever**

Por instantes, no princípio das minhas palavras, dizia-lhes que me deparava com grandes inquietações. A questão não era retórica, ou simplesmente de retórica. Com efeito, falar de arquitetura museológica dum ponto de vista filosófico é algo problemático. E é problemático porque os museus se fecham a uma série de metáforas dominantes no discurso filosófico, e até o ponto de podermos dizer que muitos conceitos são determinados pela forma como se entende serem os museus, e sua relação com a cidade e a sociedade, entendidos ainda como templo.

Isso envolve conhecer outros projetos de Paulo Mendes da Rocha, uma forma de, para além do equipamento Museus dos Coches, sondar e conhecer fundamentos e contornos conceituais da arquitetura de Paulo Mendes. Deste ponto de vista, busquei no setor de arquivo da Casa da Arquitetura, localizada em Matosinho, distrito de Braga, Portugal, uma visita técnica, agendada para o 13 de abril de 2022. Vasculhei arquivos e projetos do arquiteto que se encontram no acervo dessa instituição portuguesa que se dedica a preservar e difundir documentações de arquitetura. Mendes da Rocha escolheu essa instituição para acolher o seu acervo: “compreende cerca de 8.800 itens, relativos a mais de 320 projetos, e é composto por aproximadamente 6.300

Figura 7.  
Praça no piso  
térreo do Museu  
Nacional dos  
Coches. Fonte:  
Fotografia de  
Orlando da Rosa  
Farya.



desenhos analógicos, 1.300 desenhos físicos, 3 mil fotografias e slides, cerca de trezentas publicações e um conjunto de maquetes produzidas pelo arquiteto” (Paulo, 2020). Pude adentrar a reserva técnica, espaço devidamente pensado e organizado para armazenamento e conservação de projetos arquitetônicos, incluindo plantas baixas, fotografias, maquetes, entre outros registros de memória.

Três projetos, em Vitória (ES), ao longo da trajetória de Paulo Mendes da Rocha, permitiram-me uma leitura mais consistente da prática e da vivência do arquiteto. Parecem-me algo de uma espantosa originalidade. O primeiro é a requalificação da Baía de Vitória; o segundo é a Fundação Natura Krajcberg; e o terceiro, travando uma curiosa semelhança com o Museu Nacional dos Coches em Lisboa (PT), é o Cais das Artes. Em todos destaca-se a elegância do traço que caracteriza as obras do arquiteto. Essa tríade exprime pura e simplesmente o conceito entre ver e entrever, interesses subjetivo e oblíquo, em função complementares.

Sobre o primeiro, datado de 1993, Mendes da Rocha idealizou uma nova ocupação do Centro de Vitória, denominada “Baía de Vitória”. Começa por alocar acessos entre os espaços antagônicos da vida portuária degradada, afetada por grandes infraestruturas logísticas resultante dessa práxis. Para os espaços institucionais e centro de convenção propõe torres, uma em vidro e duas em contrafortes de concretos armados, assentadas sobre fundações pneumáticas diretamente sobre mar. Interligadas à terra por vãos metálicos, essas pontes se movem com a passagem dos navios. O projeto desobstrui a via urbana, recupera o viveiro marinho, entrelaçando a geografia peculiar às diversas alturas da cidade, à Pedra do Penedo, e à parte movente, os navios,

pelos entradas e manobras constantes. Por consequência, apresenta um redesenho, uma nova cidade. Segundo Paulo, é a possibilidade das “cidades como constructo humano que contém a natureza como projeto premeditado como transformação” (Rocha & Wisnik, 2012, p. 87). Esse projeto, entretanto, jamais saiu do papel



Figura 8, 9 e 10. Projeto descritivo da Baía de Vitória, de Paulo Mendes da Rocha  
Fonte: Arquivo da Casa da Arquitetura, Matosinho (PT).

O segundo projeto arrojado do arquiteto, a Fundação Natura Krajcberg, está eternizado em croquis originais, de dois metros de comprimento, feitos a lápis. Impulsionada pelo pensamento/lápis, uma enorme grua portuária que emerge da terra sustenta o volume recortado do museu. A verticalidade do museu suspenso por pilotis deixa o térreo virtualmente livre. Há nele outro componente digno de nota: a presença expressiva da paisagem é o agente que condiciona o que ali ocorre e se apresenta como parte da experiência do museu.

O projeto, proposto para o bairro nobre da

Praia do Canto, entre as praças dos Namorados e do Desejo, localizado à beira-mar, parece não parar de falar e se relacionar com a ilha, com a praça, com os transeuntes e com a grande avenida que corta de ponta a ponta essa região. Foi pensado para receber por doação o espólio artístico de Frans Krajcberg, pintor, gravador, fotógrafo, nascido na Polônia em 1921. Muitos fatores políticos e culturais inviabilizaram as duas ações, o projeto nunca saiu do papel, e ficou decidido em 2009 outro destino para o espólio do artista Krajcberg: a Bahia (Frans, 2009).

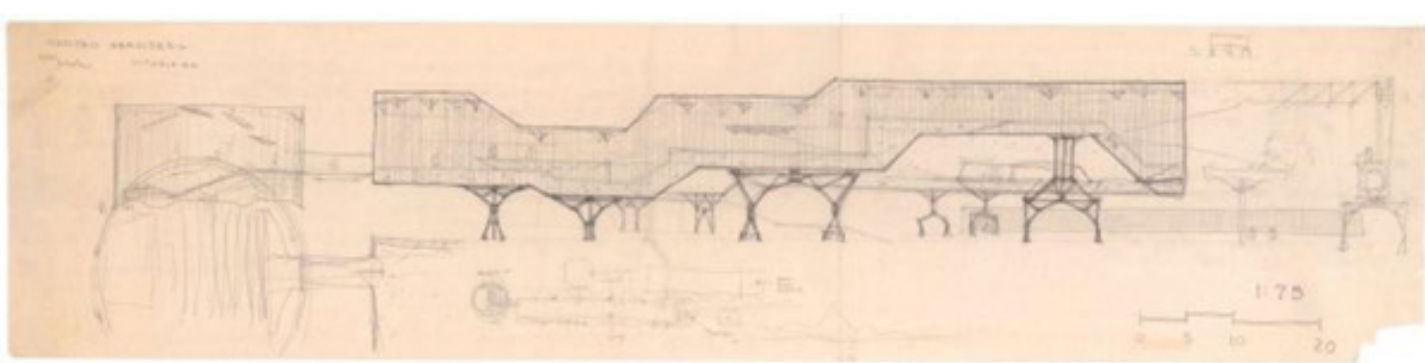


Figura 11.  
Projeto da Fundação Natura Krajcberg, de Paulo Mendes da Rocha. Fonte: Arquivo da Casa da Arquitetura, Matosinho (PT).

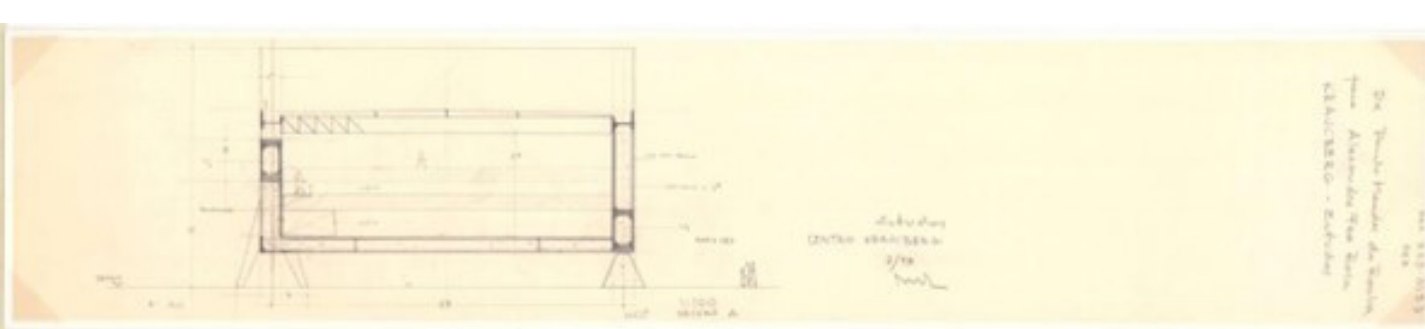


Figura 12.  
Detalhe da estrutura de suspensão da Fundação Natura Krajcberg. Fonte: Arquivo da Casa da Arquitetura, Matosinho (PT).

### **Complexo Cultural Cais das Artes: um museu “suspenso”**

O terceiro projeto, o Complexo Cultural Cais das Artes, iniciou-se em 2006. A convite do então governador do Espírito Santo, Paulo Hartung, dois capixabas, Paulo Mendes da Rocha e Paulo Estellita Herkenhoff, foram ao estado com o objetivo de projetar um prédio, denominado Cais das Artes, um complexo cultural capaz de abrigar eventos culturais de grande porte. Sua edificação é monumental, com trinta metros de altura, plantada de frente para o Convento da Penha. Localiza-se na Enseada do Suá, um bairro nobre, de uma esplanada aterrada às margens do canal que separa a capital capixaba do município de Vila Velha. Celebrado como um dos mais arrojados projetos de Mendes da Rocha e despontando como o maior e mais importante edifício construído no ES desde o período colonial, o Cais se afirma como uma obra de relevância institucional.

Coube, portanto, o projeto arquitetônico a Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), nascido entre as duas grandes guerras mundiais, na cidade de Vitória, capital do estado. Conforme consta no "Livro\Caixa" distribuído no lançamento do projeto, Paulo Mendes da Rocha concluiu em 1954 a Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie (FAUM). Pertenceu "à geração de arquitetos modernistas liderada por João Batista Vilanova Artigas", tendo assumido "nas últimas décadas uma posição de destaque na arquitetura brasileira contemporânea, tendo sido galardoado no ano de 2006 com o Prêmio Pritzker", e em 2016 com prêmio Leão de Ouro, da Bienal de Veneza, Itália (Paulo, 2021).

Assegura também o "Livro\Caixa" que o Plano Diretor do Cais das Artes ficou a cargo de Paulo Estellita Herkenhoff Filho. Nascido em Cachoeiro de Itapemirim, em 1949, no estado do Espírito Santo, Paulo é curador e crítico de arte brasileiro,

um dos mais respeitados do mundo, tendo realizado curadorias consideradas centrais para a compreensão histórica das produções em arte brasileira e latino-americana. Foi curador geral da 24ª edição da Bienal de São Paulo (1998). É um dos poucos brasileiros a ocupar um cargo de curador no MoMA. Durante os anos 2019 e 2020 foi professor catedrático da USP, no Instituto de Estudos Avançados. Herkenhoff vive e trabalha no Rio de Janeiro.

A descrição do espaço contido no "Livro\Caixa" testemunha uma aproximação muito clara entre o Museu Nacional dos Coches e o projeto do Cais das Artes. O Cais compreende um espaço de 2,3 mil metros quadrados e na horizontal, em três volumetrias, suspenso por pilastras. A arte do museu possui um auditório para 225 pessoas, sendo projetados cinco espaços para receber exposições e também uma biblioteca. O segundo cubo dá lugar ao teatro com seiscentos metros quadrados para 1,3 mil lugares. E o menor cubo, pensado para administração do complexo, destaca-se dos dois edifícios suspensos por pilares – “a síntese entre forma e estrutura, a suspensão do solo – e um vão livre de mais de 25 metros de altura até o teto: é a praça, projetada para ter cafeterias, livrarias e espaços para espetáculos e exposições ao ar livre.” O acesso entre os módulos é alcançado por meio de vias suspensas externas. Esse traçado possibilita novos desenhos para “construir sobre o território, quase sem tocá-lo, preservando intacta a natureza abaixo desse solo artificial.” No projeto do Cais, o confronto entre natureza, espacialidade e enquadramento é engenhosamente resolvido por Paulo Mendes da Rocha.

Nas palavras de Paulo Mendes, descrita na maquete de papel sobre o conceito do projeto, a questão fundamental vem do significado de navegar, inventar coisas que



ainda não foram feitas, ou seja, refere-se ao fato de que: “queremos ressaltar a metáfora utilizada: navegar. Essa palavra remete a um imaginário central na trajetória do arquiteto: os mares, os rios, as estruturas que se adéquam às águas, os navios”. Na analogia do Cais das Artes com o canal marítimo, há uma ordem explicitada requintadamente: o panorama montanhoso presentifica e monumentaliza a paisagem. O memorial do projeto justifica que o “monumental confronto natureza e construção, neste lugar, sugere os edifícios suspensos no ar e os visuais livres e desimpedidas, para a paisagem e o espetáculo dos trabalhos no mar” (Rocha, 2012, p. 192). Percebe-se que, com esse arranjo volumétrico, as perspectivas abertas por debaixo para o oceano, conclui Paulo, “o museu olha a cidade e a cidade olha o museu”

(Rocha, 2012, p. 192).

Não é difícil perceber a singularidade da proposta: este novo equipamento também tem como finalidade consagrar um novo conceito de museu para o estado capixaba, em função dos serviços a serem prestado às comunidades culturais, técnicas e científicas, e à própria sociedade, dado que amplia conceitos como “patrimônio” de serviços, destacando sua grandiosidade. A maquete do projeto foi apresentada pela primeira vez à comunidade numa cerimônia pública no Palácio Anchieta, sede do Governo do Estado Espírito Santo, pelo então governador. Posteriormente, já na área destinada à construção, numa cerimônia também aberta ao público, foi distribuído aos participantes o Projeto Livro/Caixa Cais das Artes, realizado por Paulo Herkenhoff.



Figuras 13, 14 e 15. Projeto Livro/Caixa do Museu Cais das Artes, realizado por Paulo Herkenhoff, contém pranchas do projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e conceitual sobre o museu. Fonte: Arquivo pessoal.

Dando um salto, mas ainda no tema, destaca-se um recente documentário apresentado para o seminário Um Novo Museu no mês de maio de 2020. Integrando a programação VIX, com curadoria de Júlio Martins, em comemoração aos 22 anos do Museu de Arte do Espírito Santo (MAES), contou com a participação de Paulo Estellita Herkenhoff. Nesse vídeo, o Herkenhoff aborda a vontade do Estado de estabelecer um sistema arte capixaba, já nos anos 1980, período em que foi diretor da Funarte. Posteriormente, nos anos 1990, Paulo Herkenhoff veio a Vitória para pensar a instalação de um museu, com objetivo de integrar a arte à sociedade. O vídeo lança um olhar sobre a reinauguração do museu MAES, que pela terceira vez, após quatro anos de reforma arquitetônica, reabriu as portas para o público, em busca ainda pela missão e projetos que possam dar conta da sua atuação, fragilizada por pontos de rompimentos e lacunas aos logós dos seus 22 anos.



Figura 16.  
Porta do MAES. Fonte: Arquivo pessoal.

No começo de 2006, como vimos, a convite do Governador do Estado, Paulo Herkenhoff, junto de Paulo Mendes da Rocha, retorna ao Espírito Santo com o objetivo de fazer o Plano Diretor do Cais das Artes. Nesse contexto, Herkenhoff afirma que já existe uma história cartográfica do Espírito Santo, mas que ninguém a vê, e apresenta um mapeamento de algumas estratégias de resistência histórico-epistêmica com dados importantes, intuindo a compreendê-la e associá-la à produção do conhecimento no Estado na exposição que inauguraria o Cais das Artes, programada para 2013. Para a exposição que integraria a inauguração, Herkenhoff propõe, através da arte do presente, uma história que confere espessura simbólica ao imaginário coletivo. Articulando campos e profissionais distintos numa ação conjunta, e enfrentando o desafio de lançar olhares alargados sobre os múltiplos contextos do Espírito Santo, o Cais assume a tarefa de ser o principal espaço de reflexão crítica dessa natureza. Propõe-se um conjunto de curadorias inventivas e singulares que, reunidas de valor histórico e potência simbólica, lancem – individual e coletivamente – um olhar crítico sobre a história visual do Espírito Santo. São palavras de Paulo Herkenhoff, curador-chefe da exposição, em fragmento da concepção contida no documento sobre a exposição. Esse documento recebi do curador, em uma visita ao Rio de Janeiro, quando Herkenhoff convidou-me a fazer parte do estafe curatorial.

Desde o início das primeiras estacas da sua fundação há quase quinze anos, o Complexo Cultural Cais das Artes, por motivos políticos e da comunidade, está “suspenso” e em desarrimo, ao revés das mudanças políticas. Literalmente, encontra-se afundando na baía de Vitória.

### Proximidade informe

Ao analisar uma série de documentos do arquivo de Paulo Mendes da Rocha doado à Casa da Arquitetura, nota-se o quanto a pesquisa vai nos dando pistas que dizem muito da presença e dos princípios que são reconfigurados pelo arquiteto nos seus projetos, se não se empreender, ao menos põem em prática o debate. Uma delas é a fotografia de uma pedra gigante. Denominada de Penedo; essa uma emersão granítica de 135 metros, marco inconfundível da capital do Espírito Santo, localizado na parte continental, na região de Capuaba, no município de Vila Velha. Essa

pedra gigante possui relevante valor histórico para Vitória, porque foi um dos grandes pilares da defesa da colônia contra as incursões estrangeiras, no período dos descobrimentos. Na sua face voltada para a capital, foi instalado um argolão que sustentou a corrente que se estendia desde o Forte de São João Batista (lado da ilha). Em 1986, o Penedo foi tombado pelo Conselho Estadual de Cultura como Patrimônio do Estado (Penedo, 2022).

A outra imagem é da baía de Vitória num ângulo que evidencia a entrada do canal em relação sincrônica com a pedra do Penedo.



Figura 17.  
Vista da pedra do Penedo, Vitória (ES), Brasil. Fonte: Arquivo da Casa da Arquitetura, Matosinho (PT).



Figura 18.  
Vista panorâmica da avenida Beira-Mar e o Porto de Vitória. Fonte: Arquivo da Casa da Arquitetura, Matosinho (PT).

Poderíamos deduzir que se instaura daí a volumetria presente nos blocos maciços suspensos por pilotis da arquitetura do Paulo. Pode-se falar que conecta o céu e a terra, singra o oceano e a cidade, levando-se em conta que é a volumetria e a transparência que se movem pelos olhos.

A convivência com a cidade e o seu pai, o engenheiro naval Paulo de Menezes Mendes da Rocha (1887-1967), imprimiram no arquiteto Paulo a dimensão da arquitetura como empreendimento humano. Em um relato oral sobre quando, por uma visita ao estado, foi convidado a pensar a construção de uma nova biblioteca estadual, no antigo Álvares Cabral, dizia-me que, quando criança, juntamente com um grupo de meninos, nadava em mar aberto, da Curva do Clube Saldanha da Gama até o late Clube, e já pensava que a baía de Vitória é uma das entradas de navio mais lindas mundo. Endossados por essas palavras e imagens, sem deixar dúvidas sobre o que são e para que serviram, essas imagens e fatos simbolizam a inteligência do homem arquiteto e as mil razões por querer, por meio de seus projetos, proporcionar um planeta habitável.

Paulo Mendes da Rocha ilustra de forma brilhante as possibilidades, mas também defende que a cidade é o museu vivo da humanidade: “A forma como vivemos, ocupamos e construímos o território contém toda a história da inteligência humana, o testemunho de nosso passado e as chaves de nosso futuro” (Rocha, 2012, p. 27-29).

### **Diálogos presentes**

Retorno ao início deste texto, a quando me referi ao “incômodo” no seu espectro simbólico. Apercebo-me de que são múltiplos os significados aos quais parece responder a incompreensão do que constitui a estranha

leis do simbólico. A princípio, para mim, o peso dos volumes suspensos que se aliam à técnica aparente do concreto dentro e fora do museu, ao suporte estrutural, aço, ou seja, à ação construtiva dos museus projetados por Paulo Mendes da Rocha, tudo isso demarca o estigma duma incompletude: não está acabado. De outro modo, essa demonstração clara e acintosa se trataria de um passo no tempo ou uma mudança de ordem, da ordem do pensamento à ordem das coisas, ou vice-versa, demarcada para além desse tempo.

Outra demarcação diz respeito à quebra do imaculado espaço expositivo, o cubo branco. O Complexo é um sistema de arte imbricada também pelos seus atores, inclinados a fazer do nominado cubo branco uma potência epistêmica. Num texto contundente, Brian O’Dohert coloca em xeque esse enfoque complexo, instigando-nos a pensar os limites desse espaço que se normatizou, retirando qualquer ruído que possa circundar a obra de arte, no intuito de preservá-la, bem como as suas convenções e sistema de valores. O’Dohert nos ajuda a pensar de forma crítica a metáfora do cubo branco, “construído segundo preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval” (O’Dohert, 2002, p. 3). Ou seja, o cubo branco sacraliza o espaço e a obra, e distancia o sujeito.

Penso que Mendes da Rocha problematiza esse espaço mantido dentro do sistema de arte na contemporaneidade apontando para outra estrutura menos rígida que aproxima o visitante e da obra, e vice-versa. Tudo flui: dos espaços internos, à passarela, caminho suspenso entre os dois pavilhões expositores demarcadas por pequenas fendas, une os blocos; do principal ao anexo, adaptando-se à difícil geografia, desenha-se como uma via expressa, da rua da Junqueira à estação de trem de Belém,

localizada na avenida defronte. Pode-se dizer que da soma dos trabalhadores do museu, dos visitantes e do transeunte é que a arquitetura se faz, portanto, como espaço social em transformação.

Entretanto, por serem os museus as obras mais conhecidas de Mendes da Rocha, ele se mantém crítico e atento ao alastramento de construções arquitetônicas, seja pela inovação ou pelo valor historiado ao redor do mundo: “Não podemos fazer disso um panegírico, em que pretensamente se salva uma cidade com centros culturais e museus. O supremo museu é a própria cidade” (Rocha, 2012, p. 100). Mas, essas obras monumentais que aliam à nossa civilização as incertezas, e ele dá esperança de abrandar os antagonismos, demandas e enfrentamento dos problemas cruéis da sociedade:

“funcionando como um apaziguamento do conflito originário do descaso no enfrentamento dos problemas mais agudos da arquitetura e da sociedade, especialmente a questão habitacional. Aí a casa você destrata e o museu representa o perdão, uma forma de pedir perdão pelo que não fez ali, então faz aqui. Sempre foi assim. O palácio do rei é uma grande obra de arquitetura e o resto a gente não faz. Cada um que se vire. Ou seja, a grande questão do urbanismo e da arquitetura é política. No fundo, o campo de ação da arquitetura como forma de conhecimento entre nós é o campo político.” (Rocha, 2017)

Tal é, de fato, o paradoxo da compreensão do campo político. Isto é, em primeiro lugar as condições sociais dessa instituição – sem a qual não existe museu. Os museus materializam novas instâncias de mediação, buscando junto à escola a refundação de um centro simbólico da sociedade. Parafraçando o título do livro de Mário Chagas, um museu que não serve para a vida não serve para nada (Chagas, & Bogado,

2017).

### Considerações finais: o “complexo” Cais das Artes

As reflexões que me vêm à mente a partir dessas considerações abrem na verdade um título e servem a várias vias interpretativas. É precisamente aí que se encontra o motor, a força que se põe em marcha. Que se passa com o Cais das Artes? Que problema há nele? Devo inferir que esse equipamento cultural tem um percurso melindroso.

Se, por um lado, é importante assinalar que a comunidade expressa o abandono manifestando-se pela demolição da estrutura do Cais, por outro lado também se arrastam problemas judiciais desde 2010, impedindo que qualquer movimentação seja feita no perímetro da construção. Esse percurso incompreensível se reflete na manifestação entre falas murmurantes e sobrepostas da comunidade, que reverberam discussão sobre o seu modo de existência, críticas constantes sobre a sua localidade e questionamento sobre o uso deste complexo cultural, há quinze anos. Essas falas ganharam extensão e ecoam na deterioração e



Figura 19. Manifestações geraram críticas e questionamentos aos museus. Fonte: Print em rede social.

abandono, ao revés das mudanças políticas.

Em novembro de 2018 os artistas de vários segmentos propuseram um abraço simbólico ao Cais das Artes. O músico Fábio Carvalho, organizador do evento, pondera que o Cais se encontra abandonado e inacabado, e em condição de ruína (Artista, 2018).

O professor doutor Erly Vieira Júnior, no livro *Rasuras: 40 anos de vídeo experimental no Espírito Santo*, ao comentar o vídeo do multimídia Gui Castor (Novas construções podem ser percebidas como ruínas, projeto realizado em 2018 na fachada e tapumes das Cais das Artes), afirma que “o Cais já estava se tornando ruínas antes mesmo de concluído. Concebido para ser um signo da contemporaneidade capixaba do final deste século. Jamais inaugurado, um fantasma imerso na melancolia do futuro do passado” (2021, p. 135).

Nesse contexto, partimos também do pressuposto de que o verbo “ruir”, que expressa ação e estado, é também uma ameaça de acabar e se caracteriza como uma figura de linguagem.

Posto isso, quero sublinhar questões imbricadas que se constituem como vozes dissonantes a respeito da existência, de ênfases, de reticências e metáforas que transcendem qualquer autoria do projeto e, por conseguinte, ultrapassam qualquer autoria. Dessa forma, ir para além do projeto arquitetônico, o que podemos fazer, o que projetamos fazer.

No entanto, e se disséssemos que deveríamos falar sobre a importância do museu na perspectiva de ampliar a noção de (não) neutralidade ou de (não) reprodutividade dos museus ao que é possível fazer, diminuir a distância entre centro e periferia. E se disséssemos que os museus formam cidadãos que entendam as interculturalidades, cientes

de deveres da convivência para além da experiência da contemplação? Esses espaços podem e devem abrigar o diálogo para colocar em prática a ecologia dos saberes e a justiça cognitiva, proposta pro Boaventura de Sousa Santos, no livro *O fim do império Cognitivo* (2020). Podem, não. Tem de. Pois a ecologia dos saberes e a justiça cognitiva se apresentam como a soma da diversidade cultural ao saber científico, efetivamente combinam novas instâncias de convivências e dinâmicas, capazes de produzirem novas constelações de saberes, e nessa diversidade garante todas as narrativas insurgentes. Nesse domínio, Boaventura de Sousa Santos (2006), no livro “Gramática do tempo: para uma nova cultura política”, evidencia o “pressuposto de que todos eles, incluindo o saber científico, se podem enriquecer nesse diálogo”; valorizam-se assim tanto o científico como outros saberes práticos, “cuja partilha por pesquisadores, estudantes e grupos de cidadãos serve à base e à cocriação de comunidades epistêmicas mais amplas” (Santos, p. 10, 43).

Há um conjunto de reflexões que precisam ser articuladas à riqueza da história cultural e à riqueza local, a uma narrativa histórica mais abrangente de uma resposta nacional. São necessárias análises que nos levem a criar forças no presente, com objetivo de demarcar liames, articulando correlações para pensar num projeto do sistema de arte no Espírito Santo que possa constituir um sistema de saberes. Como sistematizar as trocas e contaminar estratégias nessa direção? Como evitar a diásporas dos artistas do Estado? Onde está a história cartográfica do Espírito Santo?

Essa imagem foi realizada pela artista plástica Cléria Soares exatamente no dia em que Paulo Mendes da Rocha, o último gigante da arquitetura brasileira, nos deixou aos 92 anos,

no dia 23 de maio, um domingo ensolarado, no estado de São Paulo, em 2021. A presença da luz emanando no Cais das Artes faz-se a própria definição de um ato enunciativo: “corresponde à passagem da potencialidade da existência”. O agir, como nos diz José Luiz Fiorin (1999) citando Greimas (1979, p. 31), a substância dos fatos, com efeito, é voz.

Por outro lado, arriscao dizer que existe alguma coisa operando na origem da imanência, algo em princípio intransponível, que subitamente ilumina pontos de vistas e perspectiva do espaço, banhado pela luz proveniente do

sol, enquadra as linhas do Complexo Cultural Cais das Artes, muda a lógica do discurso e a paisagem que se move e monumentaliza.

Essa luz é um simulacro encorajador, um farol em conexão com a inteligência provocativa e inquieta do nosso gigante Paulo Mendes da Rocha, para seguirmos firmes. O enunciado parece ir ao encontro dos versos prenunciados por Cazusa, músico e dono de rara simplicidade poética, melódica e métrica, na letra da música “O tempo não para”: “Eu vejo um museu de grandes novidades”.

### Referências



Figura 20.  
Vista em primeiro plano para o Cais das Artes  
Fonte: Fotografia de Cléria Soares.

Artista propõe abraço simbólico ao Cais das Artes. A Gazeta, 15 de novembro de 2018. Retirado a 23 de maio, 2022, em <https://www.agazeta.com.br/es/gv/artista-propoe-abraco-simbolico-ao-cais-das-artes-1118>.

Bauman, Z. (2016). Babel: entre a incerteza e a esperança. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar.

Bryner, V. (2020). Não é pela paisagem na memória, é pela memória na paisagem. In Primo, J., & Moutinho, M. (Ed.). Introdução à Museologia. Introdução à Sociomuseologia. Lisboa: Centro de Educação e Desenvolvimento (CeED), Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia.

Chagas, M., & Bogado, D. (2017). A museologia que não serve para a vida não serve para nada: o museu das remoções como potência criativa e potência de resistência. Retirado a 23 de maio, 2022, em <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2020/01/3museologiaparavida.pdf>.

Chagas, M., & Gouveia, I. (2017). Museologia Social: reflexões e prática (à guisa de apresentação). Cadernos do CEOM, 27(14). Retirado a 19 de maio, 2022, em <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>.

Fiorin, J. L. (1999). As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo. (2. ed.). São Paulo: Ática.

Frans Krajcberg doa acervo de obras à Bahia. GovBahia, 4 de junho de 2009. Retirado a 19 de maio, 2022, em <https://www.bahia.ba.gov.br/2009/06/noticias/cultura/frans-krajcberg-doa-acervo-de-obras-a-bahia/>

Leite, P. P. (2017). Uma museologia que não serve para a vida não serve para nada. Trabalho apresentado no IV Congresso Internacional Educação e Acessibilidades em Museus e Património. Lisboa. Retirado a 23 de maio, 2022, em [https://www.researchgate.net/publication/320235370Uma\\_Museologia\\_que\\_nao\\_serve\\_para\\_a\\_vida\\_nao\\_](https://www.researchgate.net/publication/320235370Uma_Museologia_que_nao_serve_para_a_vida_nao_)

[serve\\_para\\_nada](#).

Leite, P. P. (2016). Sobre a nova recomendação da Unesco sobre museus, coleções, sua diversidade e função social. Informa Museology Studies, 13. Retirado a 23 de maio, 2022, em [https://informalmuseology.wordpress.com/informal-museology-studies/13-a-nova-recomendacao-da-unesco-sobre-museus-colecoes-sua-diversidade-e-funcao-social/](https://informalmuseology.wordpress.com/informal-museology-studies/13-a-nova-recomendacao-da-unesco-sobre-museus-colecoes-sua-diversidade-e-funcao-social/sobre-a-nova-recomendacao-da-unesco-sobre-museus-colecoes-sua-diversidade-e-funcao-social/).

Moutinho, M. (1989). Museus e sociedade. Reflexões sobre a função social do Museu. Cadernos de Património, 5.

Museu Nacional dos Coches. Museu. Retirado a 23 de maio, 2022, em <http://museudoscoches.gov.pt/pt/>.

O'Doherty, B. (2002). No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes.

Paulo Mendes da Rocha. Wikipedia, 26 de junho de 2021. Retirado a 23 de maio, 2022, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Mendes\\_da\\_Rocha](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Mendes_da_Rocha).

Paulo Mendes da Rocha doa seu acervo completo à Casa da Arquitectura em Portugal. Archdaily, 13 de setembro de 2020. Retirado a 23 de maio, 2022, em <https://www.archdaily.com.br/br/947430/paulo-mendes-da-rocha-doa-seu-acervo-completo-a-casa-da-arquitectura-em-portugal>.

Penedo (Vila Velha). Wikipedia, 19 de maio de 2022. Retirado a 23 de maio, 2022, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Penedo\\_\(Vila\\_Velha\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Penedo_(Vila_Velha))

Rocha, P. M. da (2016). Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Lisboa. Projetos. Vitruvius, 183(2). Retirado a 19 de maio, 2022, em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.183/5961>.

Rocha, P. M. da., & Wisnik, G. (Coord.) (2012). Encontros: Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. Retirado a 19 de maio, 2022, em <http://museudoscoches.gov.pt/pt/wp-content/uploads/2022/05/X-Festa-dos-Museus-2022-Museu-Nacional-dos-Coches-.pdf>

Santos, B. de S. (2006). Gramática do tempo: para



uma nova cultura política. Belo Horizonte: Cortez.

Santos, B. de S. (2020). O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul. (2. ed.). Belo Horizonte: Autêntica.

Unesco. Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade. Retirado a 23 de maio, 2022, ehttp://catedraunesco.ulusofona.pt/recomendacao-museus-e-colecoes-2015/

Vieira Júnior, E. (2021). Rasuras: 40 anos de vídeo experimental no Espírito Santo. Vitória: Cousa.

Wichers, C. A. de M. (2021). Entre teorias e práticas vividas: diálogos entre sociomuseologia e arqueologia pública. In Primo, J. & Moutinho, M. (Ed.). Introdução à Museologia. Introdução à Sociomuseologia. Lisboa: Centro de Educação e Desenvolvimento (CeIED), Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia.

**Neusa Maria Mendes**

<https://orcid.org/0000-0003-1420-3784>

Doutoranda do programa em Museologia, da Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Departamento de Museologia, da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia (ULHT), em Lisboa, Portugal e mestre em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo.

Email: neusam06@gmail.com.

## QUEBRAR O SILÊNCIO. REINVENTAR O LUGAR. AS CIDADES MUSICAIS AO SOM DO BREGA

*BREAK THE SILENCE. REINVENT THE PLACE. MUSICAL CITIES TO THE SOUND OF BREGA*

**Paula Guerra**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, GRIFITH CENTER FOR SOCIAL AND CULTURAL RESEARCH

**Resumo:** A partir de géneros musicais como o bregafunk e o tecnobrega, pretendemos analisar a materialização do conceito de cidades musicais, a par do enlace destes géneros musicais em relação às emergentes perspetivas decoloniais. Concomitantemente, e aliado a esta perspetiva, também introduzimos o conceito de criatividade tecno-vernacular, enquanto uma forma de agência artística-tecnológica (GASKINS, 2019) que pode ser usada para descrever os modos como ferramentas ou dispositivos externos podem auxiliar grupos sociais marginalizados a manifestarem-se. Assim, apoiados numa metodologia de carácter qualitativo e de reflexão socio-histórica, temos como principal objetivo analisar a evolução destes dois géneros musicais até à atualidade, ao passo que pretendemos enveredar por uma exploração teórico-concetual aprofundada acerca das manifestações artísticas do Sul Global, mais especificamente em Belém e em Pernambuco.

**Palavras-chave:** Sul Global, bregafunk e tecnobrega, cidades musicais, decolonial, criatividade tecno-vernacular.

**Abstract:** *This article makes considerations about Cais das Artes, located in the city of Vitória, Espírito Santo, Brazil, and which has been under construction since 2007, and the National Coach Museum (2008-2016) in Lisbon, Portugal. Both projects were designed by the award-winning Espírito Santo architect Paulo Mendes da Rocha. The research seeks to highlight the practice of architecture and proposes an investigation into museums as the main focus. Therefore, the text tries to emphasize the statement to the praxis, even though the Cais das Artes is, today, a monument to ruin. These two cultural facilities, with very similar characteristics and located in areas marked by port dynamics, which give an extraordinary dimension to the place, encourage a dialogical reading in which, in my opinion, the social, museological and cultural fields meet. Therefore, I seek to demonstrate the social place of the museum, based on the sociomuseology school of thought, centered on architecture, which amalgamates what is effectively in dispute: museum, city and society.*

**Keywords:** *Global South, bregafunk and tecnobrega, musical cities, decolonial, techno-vernacular creativity.*

## 1. Para uma topofilia dos lugares. As cidades musicais como ponto de partida

Quando falamos de cidades musicais<sup>1</sup>, é justificável focalizarmos apenas na música. Mas as cidades musicais são bem mais do que isso. A música nas cidades é aquela levada a cabo por todos os residentes, pelos transportes públicos e privados, pelo planejamento urbano, etc. (ADHITYA, 2017). O conceito de cidade musical encontra-se em linha com a teoria da *rhythmanalysis* defendida por Lefebvre (2004), pois esta incita-nos a compreender as cidades através dos seus ritmos. Para este filósofo francês, a cidade era uma verdadeira sinfonia, com ritmos por todo o lado. E são vários os ritmos. Lefebvre (2004) fala de *environmental rhythms* [ritmos ambientais], aqueles que ocorrem naturalmente, como o passar das estações do ano; os *man-made rhythms* [ritmos criados pelo Homem] que remetem para a organização da vida urbana nas cidades; bem como, os *social and cultural rhythms* [ritmos sociais e culturais] que têm o seu melhor exemplo nas badaladas dos sinos das igrejas. Assim sendo, cada cidade tem o seu próprio ritmo. E esses padrões são apelidados de *place temporalities* [temporalidades espaciais].

Simultaneamente, desde a década de 1960 que se tem avançado com o conceito de *soundscape* (Schafer, 1969) para remontar aos sons da cidade, do espaço, dos lugares. Este conceito surgiu - inicialmente - muito

arrolado com o temor acerca da qualidade acústica com o aumento da industrialização e da urbanização; na exata medida em que esses processos impediram - na terminologia de Lefebvre - a audição dos *environmental rhythms*. E à semelhança do que aconteceu com os trabalhos de Simmel (1976), Schafer estava muito preocupado com o impacto que isso teria no bem-estar físico e psicológico das pessoas. Impõe-se, neste ponto, explicitar o que se entende por lugar. Cresswell (2004, p. 7) diz que se trata de um “espaço que as pessoas tornaram significativo”, ou seja, quando falamos aqui de lugar não nos reportamos unicamente à dimensão geográfica e física, mas sim às representações simbólicas que lhe estão subjacentes.

Ora, como defendem vários autores, a música tem um papel central na elaboração de um sentimento de lugar. Autores como Stokes (1997) referem que a música, em muitos casos, é entendida como a “alma” de determinados lugares. É por isso que podemos afirmar - sem problemas - que a música e o lugar estão interligados e devem ser entendidos em convergência. Apesar do esboroamento dos espaços e da sua correlativa perda da importância, consequência das tecnologias de informação e seus fluxos globalizantes, o lugar continua a deter um papel central na vida as pessoas. E na música, também. É um mediador crucial para se atribuir significado à música como já o provamos anteriormente (GUERRA, 2020a). Assim, a música tem sempre um suporte espacial. É sempre produzida ou consumida em algum lado. Daí ser impossível dissociar música e lugar. Mais, este lugar fornece um contexto social no qual a música é produzida ou consumida.

São emblemáticos os casos da Motown, de Manchester ou do Seattle Sound que têm sido

1 Este artigo insere-se no projeto Sons Perdidos. Lost and Found Sounds. Cultural, Artistic and Creative Scenes in Pandemic Times, vinculado ao Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e ao Griffith Center for Social and Cultural Research. Igualmente, também se enquadra no desenvolvimento do “Projeto Identificando Potencialidades nas Cenas Locais e Subsidiando Políticas Culturais renovadas para as principais Cidades Musicais” Edital Pró-Humanidades, Linha 5B, CNPq/MCTI/FNDCT 40/2022, processo: 409567/2022-1 financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil.

profusamente usados para descrever uma ligação entre estilos musicais e lugares urbanos (GUERRA, 2020b). Bennett (2002) considera que os vários estudos sobre a relação entre música e lugar incidiram essencialmente em condições socioeconómicas tendentes à produção de música (FINNEGAN, 1989; COHEN, 1991); nas narrativas entre local e identidade construídas por músicos locais (SHANK, 1994); nas relações entre lugar, música e identidade étnica (STOKES, 1994) e nas modalidades pelas quais determinados géneros musicais são apropriados, retrabalhados e inseridos em significados locais (MITCHELL, 1996). Bennett (2002, p.87), no seu estudo sobre o Canterbury Sound, procura entender como “uma nova geração de fãs construíram um discurso da música de Canterbury que tenta definir esta última (o Canterbury Sound) como um som ‘lugar’ com características moldadas pela experiência quotidiana dos músicos na cidade de Canterbury”. E isso aconteceu fruto do acionamento do conceito de urban mythscapes adaptado da theory of scapes postulada por Appadurai (1990). O conceito de urban mythscape vai permitir estudar as relações entre música e lugar com base noutros critérios, nomeadamente enquanto forma de entender as constantes mudanças entre cenários físicos e sociais. Mas, acima de tudo, enfatiza o papel dos média na criação de espaços musicais, naquilo que apelida de musical mythscapes. E estes musical mythscapes estão próximos das cidades musicais enunciadas anteriormente, pois assumem-se como âncoras através das quais os atores sociais procuram estabelecer sentidos e pertenças num mundo cada vez mais caracterizado pela rapidez e a instabilidade.

Ouvir música, para Cook (1990), é uma prática imaginativa. E essa reinterpretação pode assumir diferentes formas de associação entre a

música e os lugares como defendem Bolderman e Reijnders (2019). Primeiro, a música associa-se a lugares através de sons, isto é, certas formas de instrumentalização. É, neste escopo, que o tango é associado à Argentina e as gaitas-de-fole à Escócia. Existe uma segunda forma de agremiação entre música e lugar que se focaliza em aspetos como as letras musicais ou capas de álbuns levam a associações com certos espaços. Não despreciando é o grupamento da música a lugares por via da ligação a momentos específicos da trajetória de artistas. Veja-se a fase de Berlim de David Bowie: o espaço torna-se como que uma fonte de criatividade essencial para se compreender o artista. Outros locais tornam-se tão associados a um dado género ou artista que acabam por se tornar locais de peregrinação, como é o caso de Graceland. Mas a música também se encontra articulada aos espaços em que foi produzida e consumida. São os host-places na aceção de Urry e Larsen (2011, p.18) ou as rock metropolis (Regev, 2013). As cidades musicais são a combinação de duas ou mais destas formas de associação. Talvez nenhuma cidade capture isto melhor do que Liverpool e da sua associação com os Beatles (BOLDERMAN, 2018).

Porém, continuamos a não compreender como se processam as representações que as pessoas criam em e face a certos lugares. Bowen (1997) examinou como os ouvintes capturaram a música Margaritaville de Jimmy Buffett. São inúmeros os fãs que se lançaram na procura desta cidade através dos sinais que encontraram na letra da música.

E estas representações dos lugares em função das músicas fundam-se numa problemática sociológica complexa. A música fornece um soundtrack ou inherited memories como referem Keightley e Pickering (2012) para a nossa trajetória biográfica. A ligação da

música ou de certas músicas a uma fase muito específica da vida - encontros amorosos, férias, etc. – é inelutável. Torna-se mesmo possível estabelecer ligações entre a trajetória de vida e certos lugares através da música (DENORA, 1999; GUERRA, 2021a). Empiricamente, isto pode ser comprovado pelo estudo de Bolderman e Reijnders (2019). Numa análise linguística às entrevistas, os autores constatam a elevada utilização de hipálage, isto é, um processo através do qual o estado de espírito do ouvinte é transmovido para o lugar, acabando mesmo por se tornar parte da identidade desse lugar. Este processo permite epitomizar a melancolia de Paris ou a vadiagem de Lisboa (GUERRA, 2021b).

Bolderman (2018), apoiando-se no conceito de topofilia de Tuan (1974), avança com uma proposta de topofilia musical, quer dizer, o papel da música na ligação afetiva a um lugar. Mais especificamente, trata-se do amor por um lugar devido à música e do impacto que isto tem na formulação de determinadas identidades locais. Citando a autora (BOLDERMAN, 2018, p.102):

Eu concetualizo a topofilia musical como um processo cíclico de criação de significado, no qual os lugares relacionados com a música são apropriados por múltiplos atores, como os ouvintes de música, as indústrias do turismo, os meios de comunicação social, bem como os habitantes locais, envolvendo uma interação múltipla entre sons musicais, imagens, textos e lugares.

## 2. Só no passinho do bregafunk

O bregafunk associa-se a uma perspetiva histórica dos estudos da musicologia brasileiros. As suas composições de ritmos transnacionais contribuem, de grosso modo, para a necessidade de o mesmo ser analisado e inserido numa abordagem sociológica mais alargada. Historicamente, no contexto da

sociedade brasileira, a música pode ser vista como uma expressão de atos de resistência individuais e coletivos, uma vez que os ritmos frenéticos foram utilizados para contrariar a opressão vivenciada durante o período colonial (MOREAU, 2022). Com fundamento nesse passado histórico-social, podemos afirmar que, ainda na atualidade, o bregafunk possui como principal característica a resistência, a afirmação e o empoderamento, sendo que agora o mesmo será direcionado face ao funk massificado. Paralelamente, também é importante mencionar que este género musical possui uma forte componente estético-visual que faz com que ele possa ser caracterizado enquanto produto estético-político (GUERRA ET AL., 2021) visando uma lógica de contestação. Albuquerque (2018) refere que o bregafunk deixou de ser um género musical e passou a ser um movimento cultural, dominando as periferias de Pernambuco há mais de uma década.

O brega pode ser interpretado como sendo o antepassado do contemporâneo tecnobrega - um género musical que tem as suas raízes nas regiões de Belém e do Pará. Deste modo, o tecnobrega representa uma mistura de ritmos caribenhos, bem como possui uma forte componente visual e estética tecnológica. Na senda de Soares (2016), podemos aferir que o brega foi inicialmente produzido com o intuito de ser um género musical romântico, algo que teve um enorme ímpeto durante a década de 1970, sendo de destacar nomes de artistas como Odair José<sup>2</sup>, Lindomar Castilho<sup>3</sup> e Reginaldo

2 Odair José de Araújo é um cantor e compositor brasileiro, de estilo popular-romântico. Surgiu no cenário musical brasileiro na década de 70. Com mais de 50 anos de carreira, lançou mais de 40 discos, entre álbuns originais, ao vivo, coletâneas e versões em espanhol.

3 Lindomar Castilho, nome artístico de Lindomar Cabral, é um ex-cantor e instrumentista brasileiro. Ficou famoso pela

Rossi<sup>4</sup> (ver Figuras 1, 2 e 3). Na verdade, desde então, que esse gênero musical tem vindo a

Figuras 1, 2 e 3, da esquerda para direita:

Odair José, Fonte: O Globo. <https://valor.globo.com/eu-e/coluna/o-brega-cult-de-odair-jose.ghml>.

Lindomar Castilho e a capa do álbum "Filho do Povo" (1976). Fonte: <https://www.deezer.com/br/album/119685832>

Reginaldo Rossi e a capa do álbum "À procura de você" (1970). Fonte: <https://www.discogs.com/release/8961804-Reginaldo-Rossi-%C3%80-Procura-De-Voc%C3%AA>



plasmar um conjunto de mudanças sociais, culturais, políticas e tecnológicas. Mais ainda, para Moreau (2022), o bregafunk é resultado da inspiração num modelo artístico onde se mesclam os princípios da música underground, o funk ostentação de São Paulo, o funk do Rio de Janeiro, ou mesmo o hip-hop e o sertanejo. Um aspecto interessante é que, tal como esses gêneros musicais (hip-hop, funk ostentação e funk Rio), o bregafunk sempre esteve confinado às margens das grandes cidades, dando origem

música-baião "Chamarada" e pelo bolero "Você É Doida Demais", que se tornou mais conhecido no Brasil através da série Os Normais da Rede Globo.

4 Reginaldo Rossi, nome artístico de Reginaldo Rodrigues dos Santos, foi um cantor e compositor brasileiro, conhecido como o "Rei do Brega"

a pequenas/microcidades musicais, inseridas em grandes polos metropolitanos.

Retomando a ideia de Moreau (2022), o bregafunk surge como uma manifestação da cultura popular fundado um ecossistema cultural-artístico-musical pleno (GUERRA; LAMONTAGNE, 2023). Na década de 1980, o bregafunk chegou à cidade de Recife e a Pernambuco quando artistas como Milkshake, Mastermix e Djs Ricardinho e Ivanildo pretenderam ostentar o gênero musical numa festa com cerca de mil pessoas em diferentes áreas da cidade do Recife. Paralelamente, desde a década de 1980, que o bregafunk se tem desenvolvido em espaços reconhecidos nas cidades e em bares. No início dos anos 2000, o uso cada vez mais massificado dos computadores e dos telemóveis fez com que

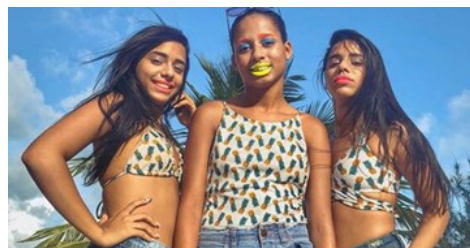


Figura 4: Mc Loma e as Gêmeas Lacerção, 2018. Fonte: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/envolvimento-de-mc-loma-supera-vai-malandra-spotify/>

o bregafunk assumisse uma nova posição no panorama da produção musical, tornando-se muito mais tecnológico. Aliás, em 2018, os média foram responsáveis pelo sucesso de "Envolvimento" de Mc Loma<sup>5</sup> e das Gêmeas Lacerção. Dentro do gênero do bregafunk, o videoclipe caseiro destas jovens tornou-se no "hit de carnaval" desse ano (ver figura 4).

Não podemos deixar de exprimir que o bregafunk se arrola com um processo coletivo de resignificação e de contestação, sendo possível

5 Conhecida por colocar um tom característico de comédia em seus clipes, onde o sucesso foi tanto que o hit alcançou a primeira posição na lista "As 50 virais do mundo" do Spotify e alcançou mais de 287 milhões de visualizações no YouTube.

introduzir aí a perspectiva decolonial. Em 2017, o bregafunk passou a ser reconhecido como uma das expressões artísticas de Pernambuco, estando ao mesmo nível de outras práticas artísticas, tais como o frevo ou a ciranda. Com efeito, o seu reconhecimento apenas veio institucionalizar a ideia de que géneros musicais como o bregafunk são cada vez mais (e ainda na atualidade) utilizados enquanto instrumentos de denúncia e como meios de contestação face à realidade vivenciada. O bregafunk tem vindo a ser utilizado para retratar as discriminações racial, social e étnica. Essa diversidade que pauta o Brasil desde os tempos coloniais – e que foi reprimida – teve no bregafunk em espaço de expressão alargado na exata proporção em que potenciou a assunção e o enaltecimento de uma pluralidade de identidades. O bregafunk tem como principal propósito a valorização da criatividade local e da identidade cultural de grupos sociais que foram (e são) particularmente marcados pelo racismo e pelo colonialismo ambiental (MOREAU, 2022). O bregafunk pode ser entendido enquanto um meio de contestação dos problemas quotidianos que são vivenciados pelos indivíduos em função da sua localização geográfica, passando a representar um vasto número de agentes sociais marginalizados, que procuram reivindicar um espaço na sua própria cidade, algo que é feito através das festas, dos bares e outros espaços, mas também no universo digital. É a sinédoque acabada da criatividade tecno-vernacular decolonial de que falamos anteriormente (GASKINS, 2019; GUERRA, 2022).

Nos anos recentes, o bregafunk foi deixando de se circunscrever às periferias urbanas de Pernambuco, e passou a mover-se noutros espaços urbanos, o que nos leva a assumir que o mesmo tem vindo a quebrar barreiras geograficamente impostas e socialmente

veiculadas: basta ter como exemplo a atuação de Mc Tocha no Carnaval de 2019. Isto deve-se ao facto de o bregafunk poder ser perspetivado como uma expressão identitária que tem como principal veículo a performance e a estética dos indivíduos, apesar de, na atualidade, ser consumido por um público mais alargado. Exemplo disto é a Ruivinha de Marte e o Cremosinho que ficaram conhecidos na plataforma TikTok pelas suas danças de músicas bregafunk e danças mandrake<sup>6</sup>.

### 3. Bregafunk e o tecnobrega no enlace do decolonialismo

O sucesso do bregafunk, bem como a sua própria disseminação advém de uma divisão anterior do mundo em países desenvolvidos e subdesenvolvidos, sendo que nesse sentido, o bregafunk surgiu enquanto uma expressão que visava contrariar a imagem de senso comum das periferias, bem como a ideia de que os países tidos como subdesenvolvidos não seriam detentores de práticas artísticas ou de ofertas culturais, tendo estes de se subjugarem às práticas e às características dos países do Norte Global. Por contrapartida, a forma como o ocidente contempla géneros musicais com o brega e como o tecnobrega pressupõe uma hierarquização do conhecimento, assente numa perspetiva colonialista, onde estes géneros musicais são, frequentemente, interpretados do ponto de vista da alteridade, da marginalização, da desvalorização e da crítica; isto porque se baseiam num gosto e numa prática musical e estética que em muito se diferencia das criações ocidentais.

Ao pressupormos a importância do conceito decolonial, estamos, com efeito, a referirmo-

---

6 Um estilo que combina tatuagens e pulseiras eletrónicas falsas.

nos a uma mudança de pensamento. Para Tragtenberg, Albuquerque e Calegario (2020), o pensamento decolonial assenta na deslocação da compreensão das forças geopolíticas, para se promover uma compreensão epistemológica mais alargada sobre as matrizes de poder da colonialidade e seus efeitos duradouros. Isto ficou, em certa medida, plasmado na secção anterior, principalmente quando referíamos que o bregafunk era utilizado pelos agentes sociais enquanto uma forma de contestação de desigualdades raciais, sociais e étnicas, bem como servia o propósito de contestação e de afirmação social individual e coletiva. Procurava retratar um direito à cidade. Paralelamente, dada a combinação de sons, de ritmos e de elementos contemporâneos (tecnologização (SANTOS ET AL., 2018)), o bregafunk em relação a um pensamento decolonial, pressupõe ser um método e uma ferramenta de restauro de um conhecimento que foi apagado pelo período colonial, onde as manifestações culturais e artísticas não-ocidentais, não-brancas e não-hegemónicas eram proibidas. A própria materialização estética do bregafunk e do tecnobrega oferecem-nos uma leitura mais alargada de estruturas de conhecimento e de expressão tradicionais e locais, bem como nos permitem obter um vislumbre acerca do conceito de cidades musicais, sendo que a música (bregafunk) se assume como uma forma de expressão quotidiana, e encontra-se imbricada nas vivências dos agentes sociais. O pensamento decolonial em relação ao bregafunk associa-se a uma tomada de posição mais amplificada, onde partimos do princípio de que práticas e produtos artísticos, tais como o bregafunk e o tecnobrega, não deveriam ser perspetivados como menos relevantes nas pesquisas realizadas por países do Norte Global, mas antes que deveriam ser encaradas

como produto de um sistema e de um contexto cultural, musical, tecnológico e social diferentes, com especificidades vivenciais.

Neste contexto, apoiamo-nos nos contributos de Tragtenberg, Albuquerque e Calegario (2020) e estabelecemos uma relação entre o bregafunk e o conceito de criatividade tecno-vernacular. Este conceito diz respeito uma forma de agência tecnológica (GASKINS, 2019) que pode ser usada para descrever a forma como ferramentas ou dispositivos externos podem auxiliar grupos sociais marginalizados a manifestarem-se. O bregafunk enquadra-se nesta definição. Esta criatividade tecno-vernacular, aliada ao pensamento decolonial, permite-nos perceber de que modo comunidades estigmatizadas subvertem os processos tecnológicos dominantes a seu favor. No caso do bregafunk, a tecnologia (produção e disseminação nos média) permitiu a expansão do bregafunk, bem como possibilitou a disseminação de valores e de estéticas não-dominantes e de relevo no âmbito das culturas locais. Gaskins (2019) argumenta que esse conceito de opõe à noção que grupos sociais historicamente marginalizados, nomeadamente negros, latinos, indígenas, etc., são os principais consumidores dessas tecnologias dominantes, acabando por serem sempre vítimas dos seus efeitos opressores. O bregafunk contrariou esta premissa. Atendendo ao sucesso de artistas como Mc Danny, Mc Loma e as Gêmeas Lacração, Mc Shevchenko e Elloco, entre outros, podemos até questionar se o estilo musical não se tornou, ele próprio, uma tecnologia dominante, isto porque o próprio termo vernáculo (TRAGTENBERG ET AL., 2020) diz respeito a uma língua nativa ou um dialeto que apenas uma população específica fala: a linguagem musical e estética do bregafunk em relação a Pernambuco.

O bregafunk, no contexto da sua produção



e disseminação, apesar de ter surgido e de se ter situado num contexto cultural específico, o mesmo inverteu os sistemas dominantes, criando novas e criativas formas de produção musical, sendo exemplo disso o processo de sampling [mistura de vários gêneros musicais], algo tanto mais evidente pela demonstração de interações entre artefactos culturais e modos de criação e reapropriação cultural e social (TRAGTENBERG ET AL.2020).

#### 4. “Garçom, aqui nesta mesa de bar”<sup>7</sup>. A materialização e a evolução do bregafunk

A expressão “brega” possui semelhanças interessantes com a gênese do termo “punk”. Apesar de não existir uma definição clara sobre brega, uma coisa é certa: possui uma conotação pejorativa. Uma linha considera que é sinónimo de prostíbulo; outra que procura definir algo que tenha sido mal feito. Daí que quando se utiliza a expressão “brega” para caracterizar um género musical, sabemos que estamos na presença da aplicação de um estigma, de uma desvalorização. Na própria Enciclopédia da Música Brasileira (MARCONDES, 1998), este género musical é caracterizado como a “música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais”.

Muitas das músicas do bregafunk foram apropriadas por músicos tidos como mainstream ou convencionais e institucionalizados. Todavia, foi desde a década de 1960 que se acentuou a estigmatização deste género musical. Vejamos que, com o surgimento da MPB e do movimento tropicalista, inseridos em movimentos de vanguarda estética, e condizentes com a imagem internacional que o Brasil queria passar, a música oriunda das classes populares

começou a ser apelidada de brega, caфона, entre outras expressões de valor. Estes epítetos tornam-se norma na imprensa brasileira para descrever música sem valor e de mau gosto. Música demasiado sentimental e romântica, mal feita, mal articulada, etc.

Apesar de tudo isto, a música brega – ou o bregafunk - faz parte da paisagem sonora pernambucana, como já vimos anteriormente. Especificando, agora, um pouco mais a nossa análise em função do conceito de cidade musical, podemos enunciar que o Recife tem uma organização geográfica peculiar: a periferia está muito próxima do centro, o que contribuiu para a progressiva mobilização geográfica do bregafunk: algo que também pode ser entendido enquanto processo de reapropriação social e cultural. Leiamos que:

O declínio da onda do pagode no Recife ocorreu justamente no momento em que o bregafunk passou a despontar. Não por acaso, casas que eram redutos do pagode — como o Pagode da Pressão, em Beberibe; Espaço Aberto, na Imbiribeira; Bate Papo, no Arruda — atualmente recebem quase que exclusivamente shows de brega. (ALBUQUERQUE ET AL., s/p)

Na verdade, existe uma grande proximidade de bairros marginalizados e de bairros nobres, o que contribuiu para um agravamento das desigualdades sociais e, além disso, faz com que as classes médias/alta, devido a esta proximidade, acabem por ser influenciadas pelas sonoridades que chegam da periferia, nomeadamente pelo bregafunk e pelo tecnobrega. Exemplo disso é a música “Meu Marrento” de Mc Jhenny e Andersson Neiff (1,1 milhão de visualizações no YouTube) que também foi um sucesso no TikTok.

O brega é um género musical que surgiu nos bairros pobres e periféricos de Pernambuco. Fontanella (2005) refere que, durante muito

7 Excerto da música “Garçom” de Reginaldo Rossi, 1987.

tempo, para se sustentar, o bregafunk dependeu de um sistema paralelo de produção e divulgação: CD's piratas, vendedores ambulantes, casas noturnas suburbanas, etc. (GUERRA, 2023). Contudo, esta economia paralela não equivale a uma natureza contracultural do Norte Global. O brega não se propõe a desafiar os cânones culturais, mas antes a criar alternativas para aqueles que mais foram afetados pelo período e efeitos do colonialismo: desigualdades sociais, raciais, étnicas, segregação espacial. No caso da disseminação e da produção deste gênero musical, estamos também perante estratégias de representação para a sociedade de consumo. Se não conseguem aceder aos shoppings, vão até aos camelódromos, onde podem comprar imitações baratas de CD's e roupa de marca. Fontanella (2005) fala de uma "pirataria consentida" entre as bandas e os DJ's e vendedores dos camelôs.

Não existe comércio fonográfico, a (arti)manha é essa: produzir o CD e jogar na rua, sair dando a todo o mundo, em barzinho, em show; chegar na estação de ônibus tá todo mundo largando do trabalho, como na estação da (rodovia) PE-15... que vem gente de toda a Região do Recife. O cara chega de seis horas com uns quinhentos CDs dentro de um ônibus daquele, você distribui para grande parte de Recife (...). A ideia é todo mundo ouvir aquela música ao mesmo tempo. Por que todo o mundo ouvindo aquilo se torna moda e aí curtindo o dono da casa de show vai ter que botar a banda pra tocar (Entrevista apud ALVES, 2019, s/p).

Mas qual é a relação entre este gênero musical e o espaço físico, entre o brega e Pernambuco? Para Soares (2016), os governos locais sempre procuraram omitir o brega. Pura e simplesmente não se prestava atenção. Era um gênero periférico que era produzido e consumido na periferia. Desde finais de 1990 e inícios de 2000, com a crescente turistificação

das cidades (SERRA ET AL., 2020), Pernambuco, à semelhança de outras cidades, procurou estabelecer um conjunto de referências facilmente apreensíveis para os turistas. Era a época do Pernambuco Nação Cultural<sup>8</sup>.

A música não podia ficar de fora. Editou-se, assim, um álbum, *Music from Pernambuco*, uma coletânea de artistas locais que melhor representariam o que melhor se fazia em Pernambuco. No fundo, políticos locais procuraram criar uma soundtrack de Pernambuco (LEFEBVRE, 2004): podendo aqui ser feita a ligação com a *rhythm analysis* e com o processo de produção de ritmos sociais e culturais que, por seu turno, dão origem às paisagens e às cidades sonoras. Trata-se de um álbum em que a música escolhida procura corresponder a um equilíbrio entre música popular tradicional e intelectualidade. Uma música popular, sim, mas de qualidade, da qual as pessoas se podem orgulhar. Soares (2016) é mais duro e diz que apenas se trata de uma versão higiênica pronta a vender em feiras internacionais. O mais peculiar é que esta criação artificial foi sendo apropriada por jornalistas e críticos. O brega, com o seu sentimentalismo, foi deixado de lado. Quando o poder público lhe prestava atenção, era para criticar a sexualização e suposta degradação do papel da mulher, tal como acontece com o funk carioca. Havia, então, duas possibilidades: a invisibilidade ou o moralismo.

Todavia, esta omissão nos círculos mais

---

8 Festival Pernambuco Nação Cultural (FPNC) foi criado em 2008, cujo objetivo era o de levar a várias cidades programações artísticas gratuitas, ao nível da difusão e da formação cultural. Falámos de shows, espetáculos, mostras de todas as linguagens artísticas, encontros de cultura popular e de povos tradicionais, além de oficinas e seminários. Mais informações em: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/festival-pernambuco-nacao-cultural/sobre/o-festival/>

Figura 5.  
Brega Universitário,  
grupo Faringes da Paixão.  
Fonte: Paraíba G1.  
<https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2012/07/estilo-brega-universitario-de-faringes-da-paixao-anima-festas-na-paraiba.html>

elevados não correspondeu a uma decadência do brega. Como acima falamos, a música continuou a ser consumida num circuito alternativo, sempre se atualizando a novos estilos e a novas formas de gravação e divulgação. E progressivamente os públicos deixaram de estar restringidos às periferias das grandes cidades de Pernambuco, como Recife e Belém, e passou a chegar a públicos cada vez



mais heterogêneos. Foi também nesta época que surge o movimento Brega Universitário (ver Figura 5), com jovens com escolaridade e com bandas inspiradas no brega. É um olhar exótico de olhar o “outro”, que gera uma visão humorística e também uma ampliação de mercado.

Fontanella (2015) refere, todavia, que é necessário ter cuidado com a adoção do brega enquanto simples curiosidade estética, como consumo irônico, por parte de populações com elevados capitais culturais. Veja-se um dos elementos que surgiram na cena brega: a criação DIY de t-shirts bregas, com muita ironia,

Figura 6.  
Exemplo do estilo  
bregoso. Fonte: <https://www.barrosmelo.edu.br/noticia/tcc-de-aluno-faz-planejamento-de-comunicacao-da-estilo-bregoso>



e apenas entendidas por aqueles com capital cultural na cena, como: - Temer, + Troinha,

um músico brega conhecido. As pessoas que gostam e acompanham a cena geralmente não compram. Deu mesmo origem à marca Estilo Bregoso<sup>9</sup> (ver Figura 6). Uma forma de sobrevivência para alguns.

Mais relevante é como a música brega, como diz Soares (2016), exige que as classes médias/altas de Pernambuco se deparem com o “outro”, ou como diz Kelvis Duran, o Príncipe do brega:

Para mim e toda a nação bregueira, é muito importante, porque é uma música que nasceu na periferia e atravessa fronteiras, que hoje, a massa curte. É uma música forte, com um significado muito bacana. O brega é uma cultura, um sentimento, é onde você expressa da melhor forma a linguagem do nordestino (OLIVEIRA, 2018, s/p).

Há poucos anos era impensável que a música Recife, Minha Cidade, de Reginaldo Rossi, o Rei do brega, foi quase como um hino não-oficial da cidade; que a música brega ecoasse pelas ruas e festas da cidade. Mais do que isso, como de um gênero desvalorizado passe a ser um cartão-de-visita. No site de turismo Viagem, existe um artigo intitulado “O brega é chique: como o gênero musical reinventa Recife” (VIAGEM, 2017, s/p) que especifica:

A cidade que foi cantada pelo rei do brega, Reginaldo Rossi, falecido em 2013, se rendeu de vez ao ritmo, que ecoa pelas ruas e festas da capital pernambucana. Venha junto com o #hellocities, projeto da Motorola que quer inspirar as pessoas a redescobrirem suas próprias cidades, e saiba onde estão as melhores pistas de dança para aproveitar o estilo que é trilha sonora de recifenses de todas as idades. Romântico, o brega sempre teve um lugar nos corações dos que sentem demais. As paixões, a luta pela pessoa amada e, no fim, as decepções amorosas viraram letras e mais letras de músicas que fizeram, e

9 O estilo bregoso é uma marca que representa a cultura brega através da comercialização de camisetas estampadas irreverentes.

fazem, sucesso nas rádios e nas ruas.

### 5. Aparelhagens de outro mundo. O outro lado dos “bailes da saudade”<sup>10</sup>

Na década de 2000 surge uma nova ramificação do brega: o tecnobrega. Este género surgiu em Belém, no Pará. Tal como o brega, teve a sua génese fora dos centros urbanos, bem como deu origem a outras cidades musicais, sendo este uma expressão do conceito *man-made rhythm* (LEFEBVRE, 2004). Existia num mercado paralelo, muito baseado no DIY e numa pirataria permitida. Rapidamente este género se expandiu da periferia para o centro, a cidade de Belém. Todavia, o tecnobrega, apesar de se deparar com estes obstáculos, conseguiu uma mais rápida penetração em outros meios sociais comparativamente com o brega, talvez devido à sua forte componente tecnológica, e devido ao facto de se socorrer de diversas plataformas digitais para a sua disseminação. Primeiro, é difícil negar a inovação estética que este novo género implica, nomeadamente através do uso de aparelhagens, o que não acontecia com o brega pop. Segundo, tratou-se de um género que rapidamente ganhou reconhecimento internacional, o que não permitiu que os média brasileiros o ignorassem (DUFFY, 2009).

Qual o motivo para surgir em Belém? Barros (2015) considera que pela especificidade geográfica da cidade, que a colocava em contacto com múltiplos ritmos musicais (LEFEBVRE, 2004), desde ritmos do Caribe, ao brega de Pernambuco e ao cancionero romântico. Géneros especialmente populares na periferia de Belém. Uma cidade com uma elevadíssima taxa de desemprego, que apenas é

colmatado pela economia informal (FAVARETO ET AL., 2007).

Rapidamente o tecnobrega se tornou uma parte da paisagem sonora de Belém. Tornou-se uma soundtrack da cidade (CRESSWELL, 2004). Primeiro, pelo reconhecimento internacional, a que os governos locais foram rápidos em se associar, como forma de promover o turismo, apesar de um certo afastamento cultural. Mas mais do que isso: o tecnobrega encontra-se plasmado no espaço urbano, especialmente nas suas festas. Quem chega a Belém à noite e olha para o céu vai ficar pasmado com a quantidade

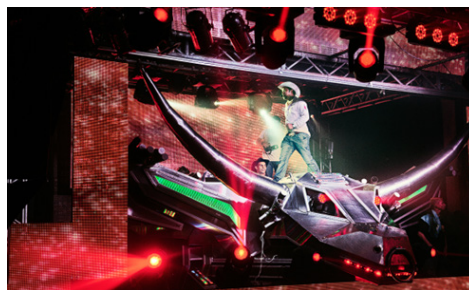


Figura 7.  
Festa de tecnobrega com a aparelhagem Badalassom em Belém. Esta máquina foi construída por Marcelo "Projesom" - um dos mais prestigiados fabricantes de aparelhagem. Fonte: © Vincent Rosenblatt. <https://www.vincentrosenblatt.net/tecnobrega/rezpvqaludg3sv6zh49ffkich50vp7>

de luzes de holofotes virados para o céu. Trata-se de inúmeros skywalkers, sinalizadores que projetam luz e canhões de laser e que podem ser vistos à distância. Estas luzes servem de guia para onde estão a acontecer as festas (ver Figura 7).

Lemos e Castro (2008) associam isto com o *batsignal* dos filmes do Batman. É um chamativo que se integrou no panorama da cidade. De igual modo, isto remete para a principal característica do tecnobrega: as aparelhagens e o culto pela tecnologia. Cada dj compete para ter a aparelhagem mais potente, de lançar o

10 Festas que tocam os principais sucessos do brega para lembrar a melhor fase desse ritmo brasileiro. Atualmente o uso de sintetizadores e caixa de ritmos é bastante comum, além dos efeitos visuais, das roupas brilhantes e da forte iluminação.

público num jogo estonteante de luzes e sons (BAHIA, 2015). A isto temos de acrescentar a ubiquidade do brega, isto é, a forte presença da música em Pernambuco. Primeiro, temos os camelôs em que se vendem os cd's piratas de música brega e tecnobrega; temos também os vendedores de rua, isto é, indivíduos que recebem diretamente os álbuns dos artistas, que segundo Alves (2018), são mais de 1000 as carroças de cds; alguns artistas, principalmente a começar as suas carreiras, contratam pessoas para distribuir gratuitamente os seus discos na rua, em transportes públicos, etc; depois um outro fator-chave da promoção do brega e do tecnobrega, são os videoclipes, que recebem milhões de visualizações.

Rapidamente certos locais ficam associados a trajetórias de artistas ou a uma música em específico. Depois temos os próprios artistas, que fazem parte da paisagem sonora da cidade, bem como são os próprios percussores de uma criatividade tecno-vernacular (GASKINS, 2019). Juntamente a isto temos de falar das feiras de bairros. Praticamente em todos os bairros da periferia de Belém existe pelo menos uma feira, e em quase todas, existe um sistema sonoro que passa tecnobrega, destacando os artistas locais. Funcionam como rádios alternativos e tornam-se mesmo referências na comunidade (SILVA, 2003). Daí que, apesar da recente legitimação destes géneros musicais, estes já antes faziam parte da identidade do local, de Pernambuco.

O grande momento de divulgação e de aceitação descomplexada do tecnobrega com a região foi a 3 de junho de 2006, numa emissão do programa Central da Periferia, na Globo. Emitido no prime time, foi o momento em que este género musical se divulgou para o resto do país e passou a ser associado indelevelmente com a região. Era o momento para as periferias

deixarem de ser invisíveis e de aparecem perante o Centro. Especialmente se nos reportarmos à música, está a acontecer o que Hermano Vianna vem dizendo: o centro está a tornar-se a periferia da periferia (MALIN, 2006, s/p). Pelo menos desde os anos 2000, o Brasil tem estado perante múltiplas vozes da periferia que se impõe cada vez mais no centro cultural brasileiro, ou seja, o brega e o tecnobrega são uma paisagem sonora pernambucana, especialmente dos jovens e não-jovens da periferia, mas cada vez conquistando um público mais vasto.

### **5. Cidades que tremem. Ao ritmo do (tecno) brega**

Baseando-nos no estado da arte inicial, podemos afirmar que quer Belém quer Pernambuco, devido à ação do brega e do tecnobrega se tornaram cidades musicais de pleno direito. Existe uma dupla ligação entre espaço e música. Em primeiro lugar, temos a ligação entre representações coletivas musicais e o local. Para o caso destas cidades, podemos dizer que o trabalho se fez contra o papel dos média, que via nestes géneros uma imagem errada a dar da realidade brasileira. Preferiam géneros mais esteticamente desenvolvidos, como a tropicália. Apenas se apropriaram dos géneros quando começaram a ler críticas elogiosas em médias estrangeiros e tiveram de acompanhar. O mesmo pode ser dito sobre o papel dos governos locais, que apenas recentemente se começaram a preocupar com a legitimação desses géneros e após muita pressão. É por isso que hoje conseguimos ler cartazes publicitários dos governos locais divulgando Recife como a “capital do brega” ou medidas institucionais que tornaram o brega uma expressão cultural de Pernambuco e instituíram o Dia Municipal da Música Brega. Isto leva-nos à terceira forma de associação

postulada por Bolderman e Reijnders (2019): o brega é associado a Pernambuco da mesma forma que o funk o é ao Rio de Janeiro. Não é de estranhar que Reginaldo Rossi, o Rei do brega, tenha uma música chamada “Recife, Minha Cidade”, que é o hino não-oficial da cidade.

A isto podemos a quarta forma de associação realçada por Bolderman e Reijnders (2019): a música encontra-se associada aos espaços em que foi produzida e consumida. São os *host-places* (URRY: LARSEN, 2011: 18). Se o que acima falamos pode ser associado à parte intangível das cidades musicais, esta segunda parte remete para a tangibilidade. O que Urry e Larsen (2011) não falaram e que deve ser nomeado: as cenas musicais. Uma cidade apenas pode se tornar uma cidade musical, e apenas torna viável a parte intangível, se existir uma cena musical que sustente e fortaleça a continuação do gênero musical. Veja-se o que dissemos sobre o brega e tecnobrega, que se cruza com a realidade dos países do Sul. Geralmente quando falamos de DIY, associamos esse ethos com a procura de romper com as cadeias capitalista de produção, com uma maior liberdade de ação na vida das pessoas, etc. O mesmo existe nos países do Sul, mas em menor escala. Aqui, e Belém é um caso paradigmático, o DIY é utilizado como forma de sobreviver. Numa cidade com elevadíssimas taxas de desemprego e de emprego precário, marcada por profundas taxas de pobreza, o DIY (nem sempre entendido enquanto tal) é uma estratégia usada para conseguir chegar ao fim do mês. E o DIY é o elemento estruturante das cenas brega e tecnobrega. Desde as gravações de discos feitas em editoras de um homem só, geralmente ligado à cena e que em muitos casos não cobra cachê; a lógica de pirataria consentida, em que os músicos facilitam (e potenciam) a divulgação das suas músicas nos inúmeros camelôs que polvilham pela

cidade. Isto tem a particularidade de tornar estes gêneros ubíquos, tamanho é o número de camelôs e feiras de bairro. Verdade seja dita, não havia outro meio. Numa sociedade marcada pela pobreza, a compra de um álbum de música pura e simplesmente não se encontra na hierarquia de necessidades. Assim rapidamente têm acesso às novidades musicais, pirateiam os discos em casa e vendem-nos nas feiras. Da mesma forma, existem blogues especializados em partilhar gratuitamente todas as últimas novidades da cena. A venda de CD's não é a prioridade dos músicos, mas sim os concertos ao vivo e criar uma comunidade de ouvintes (YÚDICE, 2007).

É esta parte tangível da cidade musical, a cena, que sustentou durante décadas o desprezo e omissão que os poderes públicos e críticos musicais votaram a estes gêneros musicais. São estas redes de apoio que permitem classificar estas cidades como *host-places*. A música é aqui produzida, vendida e consumida. De momento começa a ter alguma expansão para outros estados, mas grosso modo é consumida em Pernambuco. Isto leva esta região a outra característica postulada por Bolderman e Reijnders (2019): a de se tornar uma referência e um local de peregrinação. Brega é em Pernambuco. Ponto final. Isso faz com que inúmeros músicos brasileiros tentem a sua sorte em Pernambuco, replicando a trajetória do Rei do brega, Reginaldo Rossi.

Existe uma promoção pública das cidades como destinos musicais, com uma profusão de festivais e concertos. Logo, a música está intimamente ligada ao local, através dos vendedores ambulantes, do brega e tecnobrega como música de fundo nos transportes públicos e feiras de bairro, nas luzes bombásticas a indicar os concertos de tecnobrega, nos locais onde as putativas novas estrelas musicais

escolhem para gravar os seus videoclipes rudimentares. Tudo isso cria uma identidade coletiva, muito antes das entidades oficiais e os média se interessarem.

## Referências

ADHITYA, Sara. Musical cities. Listening to urban design and planning. London: UCL Press, 2017.

ALBUQUERQUE, GG. Como o bregafunk deixou de ser um ritmo pra virar um movimento cultural. VICE, consult. 28/11/2023. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/evqy3a/historia-bregafunk-parte-2>

ALVES, Cristiano Nunes. Mercado da cultura popular e economia urbana: o brega recifense. *Confins*, (40), 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/19433>

ALBUQUERQUE, GG & MARQUES, Igor. O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife. VICE, consult. 28/11/2023. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte-1>

BAHIA, Marcio. The Periphery Rises: Technology and Cultural Legitimization in Belém's Tecnobrega. *Journal of Lusophone Studies*, 13, 2015, 33-54.

BARROS, Lydia. A validação do Tecnobrega no Contexto dos Novos Processos de Circulação Cultural. *Novos Olhares* 4(1), 2015, 135-149.

BOLDERMAN, Leonieke & REIJNDERS, Stjin. Sharing songs on Hrakata Square: On playlists and place attachment in contemporary music listening. *European Journal of Cultural Studies*, 2019, Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1367549419847110>

COOK, Nicholas. Music, Imagination, and Culture. Oxford: Oxford University Press, 1990.

CONNELL, John & GIBSON, Chris. Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place. London: Routledge, 2003.

CRESSWELL, Tim. Place: a Short Introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

DUFFY, Gary. Tecnobrega Beat Rocks Brazil. BBC News, 2009. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/>

[hi/programmes/click\\_online/7872316.stm](hi/programmes/click_online/7872316.stm)

FONTANELLA, Fernando Israel. A estética do Brega : cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

GASKINS, Nettrice, R. Techno-Vernacular Creativity and Innovation across the African Diaspora and Global South. In BENJAMIN, Ruha (Ed.). Captivating Technology: Race, Carceral Technoscience and Liberatory Imagination in Everyday Life. Durham: Duke University Press, 2019, pp. 252-274.

GUERRA, Paula. If Live Ain't Enough for Them: Live Music and an Unexpected Scene in the Last Decade. *Ethnomusicology Review*, 24, Born to Be Alive: Contemporary Issues in Live Music Research (Special Issue), pp. 59-77, 2023.

GUERRA, Paula. House of Golden Records: Portugal's independent record stores (1998-2020). *Societies*, 12(6), 188, DOI <https://doi.org/10.3390/soc12060188>, 2022.

GUERRA, Paula. Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*. (1): Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, pp.55-75, 2020a.

GUERRA, Paula. Paixões sónicas conservadas em disposofonias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. *ArtCultura Uberlândia*, 22(41), pp. 7-29, 2020b.

GUERRA, Paula. Sons, corpos e lugares. Para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. *CSONline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, 33, pp.171-197, 2021a.

GUERRA, Paula. Uma Lisboa só dele(s). Processos artistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, Florianópolis. Dossiê A vertigem das artes no Sul global, 22(50), pp. 15 - 42, 2021b.

GUERRA, Paula; HOEFEL, Maria da Graça; SEVERO, Denise Osório & SOUSA, Sofia. Tu é machista: música,

ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *NAVA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem*, 6 (1-2), 2021, pp.267-297.

GUERRA, Paula; Figueredo, Henrique Crimaldi. Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. *Revista TOMO*, 37: Dossiê: Juventudes, Decolonialidades e Estéticas Insurgentes, pp. 215-252, 2020.

GUERRA, Paula; LAMONTAGNE, Samuel. Contemporary music ecosystems' transformations. *Ethnomusicology Review*, 24, Born to Be Alive: Contemporary Issues in Live Music Research (Special Issue), pp. 1-10, 2023.

LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. London: Continuum, 2004.

LEMOS, Ronaldo & CASTRO, Oona. *Tecnobrega. O Pará Reinventando o Negócio da Música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2008.

MALIN, Mauro. Periferia vista do centro. *PROJOR*, 1265, 2006. Disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/codigo-aberto/periferia-vista-do-centro/>

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora, 1998.

MOREAU, Franckel. *O brega funk como estratégia identitária e de resistência dos jovens da periferia recifense*. Universidade Federal de Pernambuco, 2022.

OLIVEIRA, Thamires. *Lei institui Dia Municipal da Música Brega em 14 de fevereiro no Recife*. G1. 2018, 19 Abril. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/lei-institui-dia-municipal-da-musica-brega-em-14-de-fevereiro-no-recife.ghtml>

SERRA, Débora Rodrigues Oliveira; BARRETO, Elcivânia de Oliveira & LOBATO, Alessandra da Silva. Territorialidades na turistificação e patrimonialização do Círio de Nazaré em Belém-PA-Brasil. *Papers do NAEA*, 1 (3), 2020, pp. 11-17.

SILVA, José Maria da (2003). *Música brega, sociabilidade e identidade na Região Norte*. *ECO-PÓS*, 6(1), 2003, 123-135.

SOARES, Thiago. *Incômodos (e políticas) da música brega no Recife*. Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação, Consumo e Cidadania: Políticas de Reconhecimento, Redes e Movimentos Sociais. 6º Encontro de GTs de Pós-Graduação, realizado nos dias 14 e 15 de outubro de 2016. Disponível em: [http://anais-comunicon2016.espm.br/GTs/GTPOS/GT11/GT11-THIAGO\\_SOARES.pdf](http://anais-comunicon2016.espm.br/GTs/GTPOS/GT11/GT11-THIAGO_SOARES.pdf)

STOKES, Martin. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg, 1997.

TRAGTENBERG, João; ALBUQUERQUER, Gabriel & CALEGARIO, Filipe. *Gambiarra and Techno-Vernacular Creativity in NIME Research. A discussion about the concepts of Gambiarra and Techno-Vernacular Creativity in the context of increasing cultural diversity in NIME Research*. NIME. <https://doi.org/10.21428/92fbeb44.98354a15>.

URRY, John & LARSEN, Jonas. *The Tourist Gaze 3.0*. Los Angeles: Sage, 2011.

VIAGEM. *O brega é chique: como o gênero musical reinventa Recife*. Viagem. 2017, 21 dezembro. Disponível em: <https://viagemturismo.abril.com.br/materias/o-brega-e-chique-como-o-genero-musical-reinventado-recife/>

YÚDICE, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2007.

#### **Paula Guerra**

<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

Professora de Sociologia na Universidade do Porto e pesquisadora no Instituto de Sociologia na mesma universidade. Professora adjunta no Griffith Centre for Social and Cultural Research, Austrália.

Email: [pguerra@letras.up.pt](mailto:pguerra@letras.up.pt)



## ARQUIVOS PESSOAIS E DOCUMENTOS DE PROCESSO DE CRIAÇÃO: UMA IMBRICAÇÃO NECESSÁRIA

*PERSONAL FILES AND CREATIVE PROCESS DOCUMENTS: A NECESSARY OVERLAP*

**Rosa da Penha Ferreira da Costa**  
PPGCI/UFES

**Resumo:** Apresenta conceitos sobre arquivos pessoais, sua relação com a arquivologia, e os documentos de processo de criação no contexto dos arquivos pessoais de artistas. Tem como objetivos: definir os arquivos pessoais, abordar os arquivos pessoais no contexto da arquivologia, trazer exemplos de arquivos pessoais em algumas áreas do conhecimento, discutir a relevância dos arquivos pessoais no contexto dos documentos de processo de criação. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica. Conclui que os arquivos pessoais são fundamentais para a pesquisa e preservação da memória.

**Palavras-chave:** Arquivos pessoais, documentos de processo de criação, memória social.

**Abstract:** *It presents concepts about personal archives, their relationship with archival science, and the documents of the creation process in the context of artists' personal archives. Its objectives are: to define personal archives, to approach personal archives in the context of archival science, to bring examples of personal archives in some areas of knowledge, to discuss the relevance of personal archives in the context of documents of the creation process. This is a bibliographic research. It concludes that personal archives are fundamental for the research and preservation of memory.*

**Keywords:** *Personal files, creative process documents, social memory.*

## Introdução

As terminologias utilizadas para definir os locais que detêm as fontes de documentação que permitem a pesquisa, o acesso e a disseminação da informação, são diversas: Centros de Documentação, Arquivos, Bibliotecas, Museus, Casas de Memória, Centros de Memória.

Também vários são os conceitos genéricos de documentos, muitas vezes baseados no suporte no qual encontra-se a informação ou no formato que ele adquire. Conforme Bellotto (2017, p. 38), “[...] o documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa”.

Bellotto cita como exemplos: [...] o livro, o artigo de revista ou jornal, o relatório, o processo, o dossiê, a correspondência, a legislação, a estampa, a tela, a escultura, a fotografia, o filme, o disco, a fita magnética, o objeto utilitário [...] ou seja tudo que venha a ser produzido em decorrência da necessidade humana, nos mais diversos ramos de atividades. Podendo ser fruto de uma atividade institucional ou não, ter surgido por motivo funcional diverso ou como consequência de uma atividade cultura ou artística.

O Conselho Nacional de Arquivos - CONARQ, define documento como sendo a “[...] Unidade de registro de informações, qual informações qualquer que seja o suporte ou suporte formato” (ARQUIVO NACIONAL, 2005. p. 73), corroborando, portanto com Bellotto, anteriormente citada.

Além da definição mais generalista de documento, há a definição de documento de arquivo, trazida por Arruda e Chagas (2002, p. 80, 81): “Aquele que, produzido ou recebido por uma instituição pública ou privada, no exercício de suas atividades, constitua elemento de prova ou de informação”.

A Lei 8159/1991, traz no Art. 2º, que:

Consideram-se arquivos, para os fins desta Lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos.

Há uma variedade de possibilidades de classificação desses documentos: de acordo com sua entidade mantenedora, evolução, atuação e natureza, etc. Este trabalho se concentra nos arquivos pessoais.

Os arquivos pessoais, tema que vem sendo estudado no contexto da Arquivologia, da Ciência da Informação, História, Artes Plásticas, Literatura, considerando sua importância para a manutenção da memória.

Especificamente nesta pesquisa, o foco será os arquivos de artistas visuais/plásticos. Estes documentos trazem em seu bojo conteúdos que demonstram o desenvolvimento das diversas áreas do conhecimento, e especificamente, nos documentos de processos de criação nas artes, retrata a forma como a obra foi desenvolvida.

A pesquisa tem como objetivos: definir os arquivos pessoais, abordar os arquivos pessoais no contexto da arquivologia, trazer exemplos de arquivos pessoais em algumas áreas do conhecimento, discutir a relevância dos arquivos pessoais no contexto dos documentos de processo de criação.

Para alcançar os objetivos, a metodologia utilizada foi um levantamento bibliográfico usando os descritores: arquivos pessoais e documentos de processo de criação, buscando autores que abordam estes temas na arquivologia e nas artes. Partimos, inicialmente, do levantamento bibliográfico executado para a atualização da disciplina Documentos da produção artística (ARV 12958), cuja ementa

propõe: Conhecer os documentos originados a partir dos processos de criação nas Artes Plásticas, refletir acerca de sua criação, organização e tratamento, a necessidade de sua preservação para manutenção da memória e estudar os Documentos de processos de criação e arquivos pessoais. Esta disciplina entrou no Projeto Político Pedagógico (PPC) do curso de graduação em Arquivologia, em 2016. No ano de 2022 foi atualizada para o novo PPC, que se encontra em processo de aprovação. Com isso houve uma nova pesquisa para revisão da bibliografia desse PPC, sendo que, para a elaboração deste artigo, foi utilizada esta revisão bibliográfica, acrescida de uma nova pesquisa na Base de Dados em Ciência da Informação (Brapci), buscando material publicado nos anos de 2022 e 2023. Foram recuperados 13 artigos e um resumo com o descritor arquivos pessoais, destes, foram utilizados dois artigos; e quatro artigos com o descritor documentos de processo de criação, sendo que um artigo estava duplicado e nenhum deles atendia ao escopo da pesquisa, permitindo assim, a atualização da bibliografia.

Este trabalho encontra-se dividido em seis seções: Introdução, Arquivos Pessoais: definições, Arquivos Pessoais e Arquivologia, Arquivos Pessoais: alguns exemplos de sua importância, Arquivos Pessoais e suas imbricações com os documentos de processo de criação nas artes e Considerações.

### **Arquivos pessoais: definição**

Conforme Oliveira, Macêdo e Sobral (2017), arquivo pessoal se refere a um conjunto de documentos, produzidos, recebidos e mantidos por uma pessoa física, no decorrer de sua vida, como consequência de suas atividades e funções sociais. Portanto, são documentos que fazem parte de um fundo documental de um

indivíduo no exercício de atividades nas diversas áreas do conhecimento. Entre eles estão: os arquivos de cientistas, os arquivos de artistas visuais/plásticos, os arquivos de escritores, os arquivos de políticos, os arquivos de monarcas, religiosos, etc.

Bellotto (2004, p. 265, 266), diz que arquivos pessoais são os “[...] constituídos por documentos produzidos e/ou recebidos por uma pessoa física, [...] que constituem testemunho, como um conjunto orgânico, podendo ser aberto à pesquisa pública. Essa autora “define arquivo pessoal como o conjunto de papéis e matéria audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas, etc.”. Ou seja, para essa autora, trata-se de documentos resultantes do pensamento e atuação de pessoas que possam ser foco de interesse para pesquisadores. Também se refere à arquivo de pessoas que possuem informações que ainda não foram publicadas e que podem trazer nova compreensão para “as ciências, a arte e a sociedade”. O que os leva a ser objeto de interesse para alguma instituição.

Camargo e Goulart (2007, p. 41) dizem que os arquivos pessoais, diferentemente dos arquivos institucionais, possuem são formados por documentos “desprovidos de metadados: fotografias sem legenda, anotações de todo tipo em inusitados suportes [...]”.

Bellotto (2004, p. 256), afirma que a conceituação de arquivos pessoais encontra-se “embutida na própria definição geral de arquivos privados, quando se afirma tratar-se de papéis produzidos/recebidos por entidades ou pessoas físicas de direito privado.”

Acerca da definição de arquivos privados, a Lei 8159, de 8 de janeiro de 1991, que “Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e

privados e dá outras providências; no capítulo III (dos Arquivos privados), em seu Art. 11, traz que “Consideram-se arquivos privados os conjuntos de documentos produzidos ou recebidos por pessoas físicas ou jurídicas, em decorrência de suas atividades”. Porém, no Art. 12, determina que “Os arquivos privados podem ser identificados pelo Poder Público como de interesse público e social, desde que sejam considerados como conjuntos de fontes relevantes para a história e desenvolvimento científico nacional”. E uma vez considerados como de interesse público e social, conforme Art. 13, “[...] não poderão ser alienados com dispersão ou perda da unidade documental, nem transferidos para o exterior”. Portanto, podem se tornar relevantes para a manutenção da memória de uma sociedade.

Mendes e Mattos (2023) analisam “o espaço que ocupam os arquivos pessoais declarados de interesse público e social, com base na Declaração de Interesse Público e Social de arquivos privados” estabelecidos pela Lei 81/59/91, discutem a patrimonialização desse tipo de documento, porém não é este o foco do nosso artigo.

### **Arquivos pessoais e arquivologia:**

De acordo com Oliveira (2012, p. 24) os arquivos pessoais na arquivologia, “[...] têm ocupado um espaço de discussão teórica pouco privilegiado”. Esta autora traz o cenário em alguns países: França, Reino Unido, Estados Unidos e Canadá.

Cita que na França, o interesse por arquivos privados por parte no cenário arquivístico ocorreu na segunda metade do século XIX:

Naquele país, a identificação do valor dos arquivos privados pessoais está relacionada ao entendimento de que estes são constituintes do patrimônio nacional

e, portanto, de interesse público. Essa compreensão começou na queda do Antigo Regime, com o sequestro por parte do novo governo, dos bens do clero, de nobres e de imigrantes, e o recolhimento dos seus arquivos aos repositórios públicos (OLIVEIRA, 2012, p. 24).

Ainda, segundo Oliveira (2012, p. 26) na França, os arquivos privados passaram a ter notoriedade no final do século XIX, e que “[...] a partir do reconhecimento, por parte da comunidade de historiadores e do governo francês, do interesse histórico dos arquivos pessoais ou familiares, foi possível delinear ações que assegurassem a preservação e o acesso” aos mesmos, mantendo-os em território francês.

Acerca do Reino Unido, traz que em 2 de abril de 1869 foi formada a Royal Commission Historical Manuscripts, cujo objetivo era “[...] publicar manuscritos de interesse histórico legal, científico e para literatura, originários de instituições e de famílias”. Sendo que essa comissão ainda atua e faz “censos periódicos desses arquivos que se encontram no âmbito privado e que são de interesse público” (Oliveira, 2012, p. 28).

Nos Estados Unidos, cita que o autor Schellenberg afirma que houve uma iniciativa por parte das sociedades históricas durante o século XIX, ao “recolherem os papéis manuscritos de personagens de destaque para a história americana” pois desejavam promover o acesso a essa documentação aos genealogistas e historiadores. Os arquivos pessoais passaram a ser considerados fontes de pesquisa (Oliveira, 2012, p. 29).

Já no Canadá, conforme traz Oliveira (2012), citando Taylor conjuntura não foi diferente dos países citados anteriormente. E uma vez identificado a relevância cultural desses arquivos para o desenvolvimento de pesquisa,

tornam-se objetos de interesse.

Em relação a institucionalização dos arquivos pessoais no Brasil, Crivelli e Bizello (2021, p. 132), afirmam que há “uma mudança de sua natureza, ao migrar documentos pertencentes à esfera privada para o espaço público”, ao incorporarem o acervo de uma instituição. Esses autores informam que a partir da década de 1970 houve uma “[...] renovação da prática historiográfica [...]”, sendo que “[...] esse movimento, avalia-se, pode ser considerado como a principal tônica que guiou o desenvolvimento dessa primeira publicação dedicada aos arquivos pessoais, assim como o evento que a precedeu” (CRIVELLI; BIZELLO, 2021, p. 139).

Crivelli e Bizello (2021, p. 139), também afirmam que outros fatores impulsionaram a custódia dos arquivos pessoais, tais como a influência da indústria cultural, o fato de haver profissionais formados em história e ciências sociais, a frente dos arquivos, a proliferação de “centros de documentação, pesquisa e memória”.

Abreu (2018), discorre sobre os riscos subjacentes aos arquivos pessoais em meio digital: a sua manipulação, a sua duplicidade, com sobreposição em mais de um arquivo, a sua recuperação a longo prazo, considerando-se a evolução dos suportes. Ou seja, exigirá dos profissionais que trabalham com esse tipo de acervo, estar atento a essas questões.

Cox (2017), apresenta uma reflexão sobre o grande uso do correio eletrônico entre os meios de comunicação mais fáceis de utilizar, na atualidade. Segue dizendo que inicialmente era rapidamente descartado, pois equivalia a uma conversa informal, mas que na atualidade é muito utilizado como forma de correspondência institucional e pessoal.

Esse autor traz que o e-mail [...] que é um dos sistemas de produção documental mais difíceis

de controlar, vem sendo analisado no contexto das questões relacionadas à segurança e à regulamentação das políticas institucionais” (COX, 2017, p. 312). O que serve de alerta para os profissionais que lidam com documentação, bem como seus produtores.

Abreu (2018) reforça a importância social dos arquivos pessoais, principalmente se o produtor possuir algum destaque enquanto agente social. Ou seja, os arquivos pessoais são fontes de informação para pesquisadores em diversas áreas, permitindo a manutenção da memória. Não sendo possível em um único artigo citar todos as áreas, trataremos como exemplo a seguir.

### **Arquivos pessoais: alguns exemplos de sua importância**

Conforme dito anteriormente, os arquivos pessoais fazem parte do acervo de pessoas e famílias com as mais diversas atividades ou funções. Assim, como suscitam um amplo interesse nos pesquisadores. Embora a finalidade deste artigo seja trazer a importância desse tipo de documentação nas artes plásticas, a seguir trataremos alguns exemplos de outras áreas: arquivos literários, arquivos de cientistas, arquivos de políticos, e por fim, ampliaremos a discussão, através dos documentos de processo de criação e os arquivos de artistas plásticos.

Sobre os arquivos literários, Marques (2012, p. 62) afirma que “[...] O interesse pela guarda e conservação de arquivos literários por parte de universidades e fundações, públicas e privadas” e a disponibilização destes documentos para acesso a todos os interessados, aumentou o interesse por “pesquisa com acervos de escritores e fontes primárias da literatura”. Este autor cita que os diversos suportes nos quais estão os documentos dos escritores: manuscritos, fotografias, cartas, aliados a objetos pessoais, tornaram-se foco de desejo

de museus. Marques (2015, p. 30), discorre que “[...] os arquivos literários constituem mediações importantes para o desenvolvimento de pesquisas com as fontes primárias e documentais da literatura” e dessa forma, contribuem para que surjam novas abordagens críticas. Para Rodrigues (2022, p. 2), “o arquivo literário, é uma potência em constante trânsito”. Ou seja, é ativo e traz muitas possibilidades.

Os arquivos de cientistas: Santos (2012, p. 19, 20) traz algumas indagações e proposta acerca dos arquivos pessoais de cientistas, propondo novos métodos de tratamento desse tipo de acervo. Afirma que esses arquivos trazem especificidades em relação a outros conjuntos de documentos, “[...] especificidade esta referida à natureza da prática científica [...]” e por isso deve-se repensar os critérios de organização deles. Durante o processo de criação, pode haver anotações, rascunhos, etc, sobre os artigos por eles produzidos, pois são provas da “geração do conhecimento” produzido. Esse autor traz que os arquivos pessoais de cientistas, mesmo quando resultado de atividades que tenham sido desenvolvidas no âmbito de uma instituição, quase sempre são vistos como arquivos privados.

Acerca dos arquivos de políticos, Oliveira (2015, p. 119), afirma que trazem no seu contexto o diferencial que os demais arquivos pessoais possuem: “representam a intimidade, além da inserção e funções sociais de seu produtor”. Esse tipo de arquivo traz o registro de aspectos diversos da vida do indivíduo, sua relação com a sociedade, com as instituições nas quais passou e de demais pessoas que fazem parte de sua rede de relacionamentos, possuindo, portanto, potencial interesse coletivo. Permitem conhecer parte da história de uma cidade, estado ou país, uma vez que “dialogam com os arquivos oficiais” (Oliveira, 2015, p. 120, 121).

Sobre os arquivos pessoais de artistas plásticos, Cirillo (2019, p. 49) afirma que sua análise “[...] pode evidenciar não apenas as artimanhas da mente criadora em ação para a produção da obra em curso. Evidencia também as regras subjetivas da criação, estabelecidas pelo artista em seu curso poético.” Para Berg e Lacerda (2017, p. 422), o arquivo de um artista plástico “[...] é uma categoria específica de arquivo pessoal, o que contribui para a sua conformação documental, já que apresenta características típicas da trajetória de uma prática profissional”.

Cirillo cita os tipos mais comuns de documentos existentes: “[...] os cadernos de artista, as agendas e os suportes móveis, como folhas avulsas, que se prestam a estudos predominantemente bidimensionais. Esse autor também cita os arquivos digitais, e os estudos tridimensionais: “[...] como maquetes da obra [e/ou modelos para fundição em outros materiais [...]” que “[...] funciona, como documentos móveis, posta a sua mobilidade e seu uso como suportes para anotações de ideias, acertos e projetos [...]” (CIRILLO, 2009, p. 21).

Os exemplos anteriormente citados são uma pequena mostra da importância dos arquivos pessoais. Mas, como dito anteriormente, o foco principal são os arquivos pessoais de artistas plásticos, por isso suas imbricações com os documentos de processo de criação serão abordadas apenas nesta categoria de arquivos pessoais.

### **Arquivos pessoais e suas imbricações com os documentos de processo de criação nas artes:**

De uma maneira mais generalista, documentos de processo são os produzidos de forma dinâmica, detalhando os procedimentos a serem executados em determinada atividade.

Quando falamos sobre documentos de processo de criação, estes se referem a conjuntos de documentos, que podem se apresentar em diferentes linguagens, em suportes e formatos diferenciados, dependendo da área de conhecimento no qual são produzidos.

Os documentos de processo de criação estão presentes, na literatura, nas artes plásticas, etc. Podem ser produzidos de forma individual ou coletiva. Trataremos especificamente dos documentos de processo de criação nas artes. São documentos únicos, originados quando o artista planeja a elaboração de sua obra, são fontes de pesquisa para a teoria, crítica e a história da arte, para a sociologia, para os historiadores, para os historiadores em geral. Trazem em seu bojo, o contexto de produção, permitindo maior compreensão da obra e do momento no qual o artista viveu, das atividades nas quais esteve engajado.

Para Cirillo (2009, p. 14), “[...] Os estudos do processo de criação se iniciam olhando para o momento pontual, aquele que marca o final da obra [...]”, ou seja, do que é produzido antes dela e que nem sempre é visto pelo público. Dos registros que trazem o que o autor da obra pensou em determinado momento.

Cirillo (2009, p. 15), traz que o estudo dos “[...] documentos do processo de criação nas artes visuais é certamente olhá-los a partir de sua dinâmica [...], uma vez que a mente do criador da obra encontra-se em movimento constante.

Salles (2015, p. 11), adverte que o pesquisador, ao efetuar seu trabalho, deve se colocar [...] à disposição daquilo que os registros estudados oferecem, abrindo mão algumas vezes da fidelidade a alguns termos mais recorrentes nos ambientes analógicos como caderno e rascunho [...], pois a atenção não deve se fixar na materialidade, mas na função que o documento desempenha.

De acordo com Cirillo (2019, p. 12),

[...] o estudo da arte contemporânea a partir dos documentos e arquivos dos artistas coloca-se em sintonia com investigações em diferentes campos do saber, cujos olhares começaram, desde a década de 1980, a focar não somente o objeto concluído, buscava-se também o seu processo de fabricação, de elaboração. Passaram a ser investigadas as nuances da criação da obra, buscando revelar novas perspectivas dos fenômenos sensíveis a partir de um compartilhamento com a mente do artista no momento da criação, cujas marcas memoráveis encontram-se grafadas nesses arquivos e documentos, muitas vezes condenados ao esquecimento com a finalização da obra.

Cirillo (2019, p. 12, 13) afirma, inclusive, que os documentos de processo de criação são vistos com uma “visão memorialística e historiográfica” e muitas vezes lhes são atribuídos “o status de obra”, dessa forma são deixados de enfatizar a sua importância enquanto documento. Ele cita como exemplo vários estudos de Rodin, “[...] exibidos como masterpieces do artista que, apesar de sua genialidade, nunca lhes atribui outro valor que não o de estudo.”

Um dos pontos levantados por Cirillo (2019) e percebida nos documentos de processos de criação, diz respeito a uma questão básica da arquivologia, o princípio do respeito da ordem original, no qual deve-se manter a ordem dada por seu produtor. Esta é uma questão séria, pois muitas vezes os documentos oriundos dos arquivos pessoais do processo de criação, encontram-se fragmentados, sem uma ordenação formal, misturando-se com outros do mesmo autor, pois

[...] muitas vezes algumas imagens e/ou anotações verbais são totalmente desconectadas de uma lógica linear ou temporal, embora estejam numa mesma página, ou em uma sequência de páginas

formalmente delimitadas e ordenadas. De modo geral, não há uma organização aparente; se há pode considerá-la caótica, ou pelo menos em alguma ordem que transcende a hierarquia sequencial das páginas dessas anotações organizada pelo artista, e nas quais diferentes sistemas semióticos, como desenhos, escritos, fragmentos de revistas ou jornais, se colocam como um universo em desalinho, um aparente caos (CIRILLO, 2019, p. 13).

A questão exposta anteriormente, traz preocupações aos pesquisadores e aos arquivistas. Como trabalhar com estes documentos? Como produzir uma pesquisa que traga veracidade sobre a construção da obra? Como organizar e disponibilizar esses documentos? São questões que não podem ser respondidas se não houver empenho por parte daqueles que trabalham com este tipo de acervo, para conscientização de seus produtores e das instituições de custódia, para a importância de sua preservação.

### **Considerações**

Ao longo do tempo, as pessoas guardaram seus documentos e de suas famílias, nos mais diversos formatos: fotografias, cartas, cartões postais, etc. Bellotto (2004), afirma que há variações no uso do arquivo pessoal como fonte de pesquisa, podendo ser usado como documentação básica ou alternativa, sendo que o mesmo conjunto de documentos pode vir a ter os dois usos, dependendo da proposta do pesquisador. Podem, inclusive, consolidar informações contidas em documentos oficiais.

Conforme afirma Oliveira (2015, p. 119), quando falamos em arquivos pessoais, precisamos ter em mente que, exceto os documentos oficiais, estes não são “formalmente regulados”. Isso nos leva a perceber a fragilidade desses acervos, pois sua preservação depende do nível de consciência que seu detentor possui sobre a

sua importância.

Embora inicialmente produzidos no âmbito privado, advindos de acervos familiares, podem, conforme a legislação, se tornar de interesse público. Entende-se que os arquivos pessoais precisam ser institucionalizados, preservados como patrimônio documental, para que futuras gerações tenham acesso aos testemunhos que estes documentos propiciam.

O distanciamento, esquecimento ou apagamento de fatos ocorridos no passado faz parte da trajetória humana, porém, é preciso ter em mente que os arquivos pessoais podem trazer em seu bojo, uma singularidade capaz de torná-los imprescindíveis para a manutenção de uma parte da memória de um grupo social, ou seja, mesmo formado no contexto de uma família, podem permitir a compreensão da história de uma nação.



## Referências

- ABREU, Jorge Phelipe Lira de. Existir em bits: arquivos pessoais nato-digitais e seus desafios à teoria arquivística. São Paulo: ARQ-SP, 2018.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil) Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Publicações Técnicas; nº 51
- ARRUDA, Susana Margaret de; CHAGAS, Joseane. Glossário de Biblioteconomia e Ciências Afins. Florianópolis: Futura, 2002.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivo: estudos e reflexões. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2017.
- BELLOTTO, Heloisa Liberalli. Arquivos permanentes: tratamento documental. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- BERG, Thayane Vicente Vam de; LACERDA, Aline Lopes de. Arte e documentação: o arquivo de Rubens Gerchman. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n. 13, 2017, p. 419-434. Disponível em: <<http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/arte-e-documentacao-o-arquivo-de-rubens-gerchman/>>. Acesso em: 29 set. 2021.
- BRASIL. Lei nº 8159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 9 de jan. 1991. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L8159.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8159.htm)>. Acesso em: 24 nov. 2019.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais. São Paulo, SP: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.
- CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Org.). Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 13 – 40.
- CIRILLO, José. Arquivos Pessoais de Artistas: questões sobre o processo de criação. Vitória: UFES, Proex, 2019.
- COELHO, Frederico. Um arquivo do arquivo, ou como guardar as cinzas? In: TRABANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Org.). Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: FGV, 2013. p. 263 – 278.
- COX, Richard, J. Arquivos Pessoais: um novo campo profissional: leituras, reflexões e reconsiderações. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- CRIVELLI, Renato; BIZELLO, Maria Leandra. Institucionalização e trajetórias dos arquivos pessoais no Brasil. Acervo, Rio de Janeiro, v. 34, n. 1, p. 131-153, jan./abr. 2021. Disponível em: v. 34 n. 1 (jan/abr - 2021): História da arquivologia no Brasil: instituições, atores e dinâmica social | Acervo. Acesso em: 24 out. 2023.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 59 – 89.
- MARQUES, Reinaldo. Arquivos Literários: teorias, histórias e desafios. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- MENDES, Juliana Maia; MATTOS, Renato. A declaração de interesse público e social e a patrimonialização de arquivos pessoais no Brasil. Âgora: Arquivologia em debate, Florianópolis, v. 33, n. 66, p. 01-19, jan./jun. 2023. Disponível em: <<https://agora.emnuvens.com.br/ra/article/view/1171/1029>>. Acesso em: 09 out. 2023.
- OLIVEIRA, Lucia Maria Velloso de. Descrição e pesquisa: reflexões em torno dos arquivos pessoais. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.
- OLIVEIRA, Lúcia Maria Velloso. Os arquivos pessoais de políticos e sua importância para a sociedade. In: OLIVEIRA, Lúcia Maria Velloso; VASCONCELLOS, Eliane. Arquivos pessoais e cultura: uma abordagem interdisciplinar. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015. p. 117 – 131.
- OLIVEIRA, Lúcia Maria Velloso; MACÊDO, Patrícia Ladeira Penna; SOBRAL, Camilla, Campoi de. Arquivos Pessoais e Intimidade: da aquisição ao acesso. Revista do Arquivo. Ano II - Nº 4 – mar. 2017. Disponível em: <[Revista do Arquivo \(arquivoestado.sp.gov.br\)](http://Revista do Arquivo (arquivoestado.sp.gov.br))>.

Acesso em: 28 set. 2023.

RODRIGUES, Leandro Garcia (2023). (Des) arquivando ideias. *Memória e Informação*, 6 (2), fev. 2022, p. 1-11. Disponível em: <<http://memoriaeinformacao.casaruibarbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/196>>. Acesso em: 09 out. 2023.

SALLES, Cecília Almeida. Processo de criação e mídias contemporâneas. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela. *Poéticas da criação: mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015. p. 10 – 18.

SANTOS, Paulo Roberto Elian dos. *Arquivos de cientistas: gênese documental e procedimentos de organização*. São Paulo: ARQ – SP, 2012.

**Rosa da Penha Ferreira da Costa**

<https://orcid.org/0000-0002-5379-1323>

Doutora em Ciência da Informação (Dinter Unb/UFES - 2012-2016). Possui Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012), graduação em Biblioteconomia (1990), em Artes Plásticas (1995) e em Arquivologia (2006). Professora adjunto 4 do Departamento de Arquivologia e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Ciência da Informação e em Arquivologia, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, memória, cidade, preservação de documentos, arquivos universitários, arquivos públicos, arquivos pessoais, política arquivística, arquivos de processo de criação, patrimônio histórico, artístico e cultural. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa 'Tabularium - Políticas de Arquivos: Observatório no Estado do Espírito Santo'; Membro da Comissão Central de Avaliação de Documentos (CCAD) da UFES; Pesquisadora do Leena/CAR/UFES.

Email: [rosapenha2012@gmail.com](mailto:rosapenha2012@gmail.com)

[rosa.costa@ufes.br](mailto:rosa.costa@ufes.br) [guerra@letras.up.pt](mailto:guerra@letras.up.pt)

TRADUÇÃO

## O COMPARTILHAMENTO DE CONHECIMENTOS NO SEGUNDO CICLO DA MÚSICA UBÍQUA

*SECOND-WAVE UBIQUITOUS MUSIC APPROACHES TO KNOWLEDGE  
SHARING*

**Damián Keller**

Amazon Centre for Music Research - NAP, Brazil  
Ubiquitous Music Group

**Leandro Costalonga**

Universidade Federal do Espírito Santo  
Ubiquitous Music Group

tradução de **Júlia Mello**  
FAPES/LEENA/PPGA/UFES

**Resumo:** Descrevemos dois ambientes musicais ubíquos (ubimus) que promovem a criação e o compartilhamento de conhecimentos e de recursos criativos. Tendo em vista que a atividade musical é situada e corporizada e considerando os aspectos comunitários dos engajamentos mútuos, o design proposto foca no apoio à produção de conhecimento. O primeiro caso discute o uso do sistema jam2jam em ambientes educacionais formais e informais, descrevendo o papel da escuta como uma das estratégias para a geração de conhecimento. O segundo exemplo visa a concepção de uma metáfora para a ação criativa que faz uso de pistas sonoras ambientais para viabilizar a tomada de decisões estéticas – a marcação temporal. Colocamos o problema do compartilhamento de conhecimentos no contexto das atuais abordagens teóricas da criatividade. Os resultados indicam que as atividades musicais criativas abrangem o uso de estímulos ambientais e interações sociais intensas. Isso precisa ser considerado ao projetar tecnologias de apoio à ação criativa.

**Palavras-chave:** Música onipresente de segunda onda; Compartilhamento de conhecimento; Jam2jam; Marcação de tempo.

I

## Introdução

As investigações acerca de aspectos sociais e aplicados da produção musical ubíqua (*ubimus*) sugerem que a produção e a partilha de conhecimento podem contribuir de forma efetiva para resultados musicais criativos (Brown et al. 2014; Lima et al. 2012). Neste artigo, discutimos os conceitos de conhecimento compartilhado, tácito e explícito. Descrevemos as abordagens atuais de apoio à criatividade musical, destacando as suas limitações e potencialidades, visando uma perspectiva ampla de aquisição e partilha de conhecimento. Por fim, analisamos dois casos para apoiar experiências criativas de músicos e não-músicos em ambientes educativos, artísticos e cotidianos.

## Conhecimento e grandezas criativas

A formulação inicial do conceito de conhecimento tácito realizada por Polanyi (1958) contribuiu para fortalecer a ideia de que algumas formas de conhecimento não são passíveis de compartilhamento. Baseado em uma pesquisa contemplando sessenta artigos da área de gestão do conhecimento, Grant (2007) analisa o impacto desse conceito e formula um modelo a partir do trabalho de Polanyi, adotando o preceito básico de que todo conhecimento inclui um grau que é adquirido através da experiência. Desse modo, o reconhecimento de que há um continuum entre os estados tácito e explícito parece mais adequado que as propostas de gestão do conhecimento oriundas da tecnologia da informação que consideram o uso de um ou de outro estado.

O estudo de Grant indica que a adoção

de uma visão demasiadamente simplista da dimensão tácita/explicita leva a falhas significativas na prática da gestão do conhecimento, especialmente em projetos de tecnologias da informação. O modelo proposto, apresenta contextos que são adequados para os intervenientes com uma experiência de base limitada, com pouco conhecimento tácito, através de cenários em que especialistas com formação e experiência partilhadas possam fazer uso desse tipo de conhecimento. Também inclui situações em que o conhecimento pessoal dificilmente pode ser explicitado e contextos em que é impossível para as partes interessadas articular o seu conhecimento, daí o rótulo "inefável".

Em vez de equiparar o conhecimento tácito ao implícito, Grant sugere que o conhecimento implícito pode ser descrito como o conhecimento tácito com o potencial de ser explicitado. Por exemplo, uma comunidade que partilha uma visão comum dos recursos necessários para atingir um objetivo, mas que evita tornar o seu conhecimento explícito através da linguagem oral ou escrita. A utilização de representações explícitas – como explicações verbais, representações gráficas ou a implementação de sistemas simbólicos – depende do grau de especialização dos participantes. Os especialistas em uma área possuem um grande conjunto de recursos tácitos compartilhados. Os principiantes, por outro lado, necessitam de conhecimentos amplamente partilhados, como a linguagem natural, para eventualmente obterem acesso a recursos implícitos.

O modelo de conhecimento tácito de Polanyi pode ser aplicado além do contexto da gestão do conhecimento. Embora a transferência de conhecimento seja um aspecto importante da prática artística, a geração de conhecimento

novo – original e relevante também é valiosa (Dewey, 1934). Os processos envolvidos na produção de novos conhecimentos, abrangendo tanto atividades como resultados, têm sido tratados nos estudos de criatividade (Kozbelt et al. 2010). Uma categorização recente das magnitudes gerais da criatividade enquadra-se bem nas dimensões do conhecimento propostas por Grant e Polanyi. A seguir (Beghetto; Kaufman, 2007, 2009) quatro níveis de magnitude criativa são propostos: criatividade eminente (Big-c), criatividade profissional (Pro-c), criatividade cotidiana ou pequena (Little-c) e criatividade pessoal ou mini (Mini-c) (Kozbelt et al. 2010, p. 23).

A Big-c ou criatividade eminente abrange manifestações socialmente estabelecidas como exemplos paradigmáticos de resultados criativos, como obras de arte publicadas e teorias científicas. Os resultados da criatividade eminente visam produtos criativos profissionais que envolvem ampla exposição social. As experiências pessoais que levam a produtos criativos enquadram-se no contexto dos estudos sobre criatividade cotidiana ou pequena (Richards et al. 1988). A criatividade Mini-c é caracterizada por aspectos internos, subjetivos e emocionais da criatividade cotidiana ou pequena. Assim, o rótulo Little-c é reservado para fenômenos criativos cotidianos que geram produtos. Entre os fenômenos Little-c e Big-c, Kaufman e Beghetto (2009) sugerem um terceiro tipo de comportamento criativo: a criatividade profissional ou Pro-c, englobando realizações criativas que não atingem a eminência das manifestações da Big-c. Os processos Pro-c e Big-c exigem um conhecimento explícito acessível apenas a especialistas. A diferença entre essas duas magnitudes pode ser avaliada pelo impacto social do resultado criativo. No contexto da prática musical, os produtos Big-c

são geralmente cercados por uma grande produção de conhecimento explícito na forma de discussões escritas, análises e trabalhos derivados (Simonton, 1990). Isto facilita o acesso à obra musical por um público mais amplo. Os produtos Pro-c também dependem de uma quantidade razoável de conhecimento extra-musical, mas neste caso o conhecimento implícito envolvendo habilidades especializadas em audição e produção de som desempenha um papel importante. Os fenômenos criativos musicais cotidianos são caracterizados por ambientes não técnicos e pela participação de partes interessadas casuais (Keller et al. 2014b; Keller e Lima 2015). Portanto, a produção musical de pequeno porte não requer conhecimento especializado e depende de recursos locais e experiência pessoal, reduzindo as demandas de conhecimento tácito para alcançar resultados criativos. Em contraste, a qualidade inefável do conhecimento tácito caracteriza os fenômenos musicais Mini-c. Embora a criatividade musical tenha sido tradicionalmente equiparada a resultados sonoros, a relação entre os recursos materiais e os processos cognitivos que conduzem a esses resultados só foi abordada recentemente. Como compartilhar o conhecimento tácito continua sendo uma das questões a serem abordadas pela pesquisa de música ubíqua.

### **Conhecimento musical**

Onde se situa o conhecimento musical na dimensão tácita/explicita? A resposta depende do tipo de conhecimento que está sendo considerado. Enquanto os sistemas musicais moldados segundo o paradigma acústico-instrumental - ou seja, a partir de uma visão que reduz a experiência musical a sistemas simbólicos ou mecânicos baseados nas restrições e possibilidades oferecidas pelos

instrumentos musicais acústicos (cf. Bown et al. 2009; Keller et al. 2011; Keller et al. 2014 para revisões críticas) - dependem de recursos explícitos como a prática comum da notação musical e emulações digitais de instrumentos, os projetos musicais ubíquos têm se esforçado por alcançar tanto a acessibilidade como a sustentabilidade através da incorporação de experiências e de conhecimentos partilhados pela comunidade. Embora não haja nada de errado com a reprodução de práticas musicais que têm sido feitas há quatrocentos anos, de uma perspectiva musical ubíqua, acreditamos que os designs orientados para a criatividade têm de abordar as práticas musicais emergentes que visam locais do cotidiano que envolvem a participação de não profissionais<sup>1</sup>. Assim, enquanto os designs acústico-instrumentais implicam performances virtuosísticas (Wessel; Wright, 2002), os designs ubimus abrangem manifestações da criatividade cotidiana (Keller 2020; Keller; Lima 2015; Pinheiro da Silva et al. 2013). O tipo de conhecimento exigido por estas duas abordagens ao design de interação musical é muito diferente. Os projetos acústico-instrumentais baseiam-se em notação simbólica explícita e/ou ampla exposição à prática instrumental especializada. Destaca-se que os designs ubimus estão atrelados à localidade e à disponibilidade de recursos sociais e materiais.

As duas próximas seções deste artigo descrevem dois casos de música ubíqua que envolvem produção e compartilhamento de conhecimento musical e extramusical. O primeiro caso se direciona a contextos educativos e foca no conhecimento adquirido através da interação social. O segundo caso

resume os resultados obtidos no cotidiano (em ambientes originalmente não destinados à produção musical) e apresenta a aquisição de conhecimentos e a tomada de decisões através da utilização de sinais sonoros ambientais.

### **Primeiro caso: Envolvimento significativo com jam2jam**

Este caso investiga os recursos educativos do software interativo jam2jam que consiste em um sistema de música generativo com parâmetros gerenciados em tempo real através da performance de um indivíduo (cf. <http://explodingart.com/jam2jam>). O software permite a criação de uma banda virtual gerada a partir de estilos musicais populares com controle do usuário sobre parâmetros musicais de alto nível para partes individuais, incluindo timbre, densidade, faixa de tom ou andamento. Dependendo da versão utilizada, os controladores podem ser ícones de faders na tela, interfaces deslizantes baseadas em MIDI ou elementos de interface de tela sensível ao toque que enviam mensagens OSC (controle de som aberto) para o mecanismo generativo. Os aplicativos jam2jam podem ser conectados em rede em um sistema de música sincronizado e os ajustes de parâmetros realizados por qualquer usuário são transmitidos a todos os nós para que o estado de todas as instâncias do software permaneça o mesmo. Projetado para promover um envolvimento significativo com música (Brown; Dillon, 2012), o sistema jam2jam e atividades associadas baseou-se no envolvimento aural e gestual com um sistema musical interativo. Ao centrar-se nos modos de envolvimento (Brown, 2000), o sistema utiliza as habilidades de audição musical como um mecanismo de feedback para monitorar vários tipos (modos) de desenvolvimento de competências.

<sup>1</sup> Esta necessidade foi evidenciada pela multiplicação das atividades de produção musical em plataformas digitais após 2020.

As performances jam2jam proporcionam uma experiência de interferência de rede que apresenta dois desafios específicos para a acuidade auditiva e, portanto, para o desenvolvimento de habilidades. Em primeiro lugar, os integrantes podem estar distribuídos geograficamente, o que significa que não estão presentes os sinais visuais ou verbais normais associados a uma atuação musical presencial. Isso aumenta a dependência de outras pistas de coordenação, como o som. Em segundo lugar, a música é gerada por algoritmos e o controle de desempenho sobre os eventos sonoros é indireto, portanto, a memória motora gestual não oferece julgamento confiável em relação ao equilíbrio do nível dos parâmetros, tornando o feedback auditivo mais crítico. Ademais, os parâmetros generativos podem produzir resultados inesperados, apenas perceptíveis no fluxo de áudio, que podem exigir respostas imediatas.

A interação de interferência de rede via jam2jam envolve o reconhecimento de fontes de agência que podem ser o próprio usuário, outro membro do conjunto ou o algoritmo generativo. No caso de uma performance distribuída, esta tarefa depende bastante de pistas sonoras. Existem movimentos de interface que fornecem dicas de que algo está sendo alterado, sem especificar quem ou o que fez a alteração. Em uma análise das interações jam2jam, Adkins et al. (2012) apontam para o “curso de reconhecimento” de Ricoeur como uma estrutura para compreender as interações dos participantes. Ricoeur divide o curso do reconhecimento em três elementos: “reconhecimento como identificação” através do qual percebemos que alguém ou algo está agindo e podemos classificar ou identificar as características da ação, “reconhecendo-se” de tal forma que as distinções entre nossas

ações e as dos outros ou de outras coisas são explicitadas, e o “reconhecimento mútuo” o qual o reconhecimento de si mesmo pelos outros leva a um sentimento de identidade pessoal e social.

A estrutura de Ricoeur é útil para explorar o papel da consciência auditiva em performances com sistemas musicais ubíquos, como o jam2jam. O primeiro componente, “reconhecimento como identificação”, é evidente na forma como os participantes aprendem o comportamento do sistema e de outros participantes. Os estilos musicais no jam2jam são expressões musicais populares, como reggae e synthpop, e a familiaridade do usuário com o gênero condiciona suas expectativas. Através da exploração individual, os usuários aprendem a identificar mudanças musicais e começam a apreciar os efeitos combinatórios emergentes de múltiplos ajustes de parâmetros. Em sessões colaborativas, combinando esse conhecimento com dicas visuais, os performers são capazes de perceber intervenções de outros participantes.

Passando para o segundo componente, “reconhecimento de si mesmo”, os usuários podem facilmente apreciar as alterações que fazem nas ações dos outros e nas variações geradas por computador. Dado que a automação do algoritmo generativo é bastante limitada, estas distinções são claras. Contudo, para músicos novatos, a complexidade combinatória de vários parâmetros e diversas partes variando simultaneamente pode ser confusa.

Distinguir entre as ações de diversos músicos de um conjunto também requer atenção. Em alguns casos são estabelecidas áreas de responsabilidade arbitrárias, por exemplo, o músico A pode administrar a parte da bateria enquanto o músico B gerencia o material harmônico. Essa subdivisão do trabalho ajuda



a “saber” quem está agindo. Apesar disso, na maioria dos casos as mudanças podem ser feitas por qualquer usuário, portanto isso não é suficiente para reconhecer quem está em ação.

O terceiro componente de Ricoeur, "reconhecimento mútuo", aborda essa identificação dos outros e a identificação que eles fazem das suas ações. Com o tempo, os músicos podem se familiarizar com os padrões de comportamento e o "som" de outros músicos. O mesmo ocorre com as sessões do jam2jam, mas a natureza indireta de controle de áudio frequentemente dificulta o aprendizado desses comportamentos. Em certo sentido, a tarefa é de meta-escuta, portanto a atenção é dada aos padrões de mudança e não às qualidades dos sons gerados pelo computador. Apesar dessas dificuldades, os usuários do jam2jam são capazes de reconhecer tendências diante de variações súbitas ou dramáticas, comportamentos de controle passivo ou agressivo e “movimentos” distintos que caracterizam os indivíduos, comparáveis a intérpretes que têm “licks” ou “riffs” favoritos e compositores que têm assinaturas musicais reconhecíveis.

Sistemas musicais generativos e ubíquos como o jam2jam são frequentemente implantados para atividades com músicos não especialistas. O auxílio fornecido pelo jogo automatizado facilita sua participação. Embora possa parecer que o processo de "reconhecimento" anteriormente descrito constitua um obstáculo à participação, pesquisas sobre a utilização do jam2jam revelam um resultado diferente. Várias implementações do sistema foram utilizadas em contextos educativos formais e informais e em contextos musicais comunitários. Em cada um, a escuta se configurou como elemento central para a geração e compartilhamento de conhecimento, afinal a expressão e a

comunicação musical são fundamentais para a experiência do software. Estes resultados sugerem que a produção musical transcende outros métodos de comunicação e envolve um conhecimento ausente das palavras dos outros que se torna uma base para relações e interações em contextos sociais (Dillon, 2011).

### **Segundo caso: marcação de tempo em contextos cotidianos**

Enquanto o primeiro caso se centrou na produção e no intercâmbio de conhecimentos em contextos educativos, esta seção trata do apoio a atividades criativas em contextos cotidianos. Em 2010, Keller e colaboradores propuseram a marcação de tempo como uma estratégia para evitar a carga computacional das abordagens visualmente orientadas para mixagem de áudio (Keller et al. 2010). Esta metáfora da ação criativa proporcionou um terreno fértil para experiências musicais em ambientes cotidianos com a participação de não-músicos (Farias et al. 2014; Keller et al. 2013; Pinheiro da Silva et al. 2013). Experimentos com usuários casuais realizando atividades simples de mixagem em dispositivos portáteis indicaram que a metáfora da marcação do tempo promoveu resultados criativos (Farias et al. 2015) e uso eficiente de recursos (Radanovitsck et al. 2011).

Duas gerações de protótipos foram projetadas e implantadas (Farias et al. 2015). Como processo inicial de validação, Keller et al. (2009) utilizaram uma emulação de um protótipo mixDroid de primeira geração (mixDroid 1G) para a criação de uma obra musical completa. O objetivo era testar se a técnica de interação seria adequada para um ciclo completo de mixagem de som: desde o estado inicial - definido como uma coleção de amostras sonoras não ordenadas, até o estado

final - um conjunto de sons organizado com base no tempo. O procedimento envolveu várias sessões de mixagem. O protótipo mixDroid 1G foi utilizado no modo de emulação em um laptop e foi ativado apontando e clicando com um mouse óptico. Dezenas de amostras sonoras foram utilizadas, com durações variando entre menos de um segundo a aproximadamente dois minutos. A estrutura temporal da mixagem foi baseada nas características temporais dos materiais sonoros (frog calls). O resultado foi uma obra sonora estéreo de sete minutos – Green Canopy On The Road – a primeira obra musical ubíqua documentada, estreada no XII Simpósio Brasileiro de Computação Musical, realizado em Recife, PE (Keller et al. 2009).

Após a fase inicial de validação, foram realizados dois estudos complementares. Centrando-se nas exigências da participação casual em contextos cotidianos, um segundo estudo (Pinheiro da Silva et al. 2013) foi realizado em ambientes públicos (em um centro comercial, em uma rua movimentada, em uma área exterior tranquila com sons biofônicos) e em ambientes privados (na casa de cada participante e em estúdio). Seis indivíduos participaram de quarenta e sete sessões de mixagem utilizando samples compostos por sons urbanos e fontes biofônicas. O apoio à criatividade foi avaliado por meio de um protocolo de avaliação da experiência criativa abrangendo seis fatores: produtividade, expressividade, explorabilidade, prazer, concentração e colaboração (CSI-NAP v. 0.1 – Carroll et al. 2009; Keller et al. 2011b)<sup>2</sup>. As sessões ao ar livre produziram pontuações mais altas em

produtividade, explorabilidade, concentração e colaboração quando comparadas às sessões em estúdio.

Um terceiro estudo utilizou amostras vocais gravadas criadas pelos participantes (Keller et al. 2013). Para desvendar os efeitos da localização e do tipo de atividades, foram estudadas três condições: local, incluindo ambientes domésticos e comerciais; tipo de atividade, ou seja, misturas imitativas e criações originais; e postura corporal, executando a mixagem em pé ou sentado. Dez pessoas participaram de um experimento abrangendo quarenta sessões de interação usando mixDroid 1G, criaram combinações e avaliaram as suas experiências através de uma versão modificada do protocolo CSI (Keller et al. 2011b). Os fatores explorabilidade e colaboração produziram pontuações superiores quando as atividades foram realizadas em ambientes domésticos.

Os resultados destacaram o impacto do local no apoio às experiências musicais criativas do dia a dia. Os espaços exteriores foram preferidos pelos participantes do segundo estudo e os ambientes domésticos obtiveram classificações ligeiramente superiores no terceiro estudo. Embora o perfil dos sujeitos tenha impactado o resultado do terceiro estudo, esta tendência não foi confirmada pelos resultados do segundo estudo. Assim, a principal conclusão a tirar destes desdobramentos aponta para o impacto do local na avaliação da experiência criativa pelos sujeitos. Tanto a sua capacidade de explorar o potencial da metáfora do apoio como a sua capacidade de colaborar foram impulsionadas pelos ambientes domésticos e exteriores.

### Considerações finais

Apresentamos a aplicação de duas abordagens ubimus para superar o problema

---

2 O protocolo CSI-NAP passou por múltiplas implementações e ajustes que atualmente refletem a necessidade de versatilidade, mantendo a consistência das avaliações. Veja Keller et al. 2014 para uma discussão teórica sobre requisitos para avaliação da criatividade.

da aquisição e compartilhamento de conhecimento durante atividades musicais criativas. O segundo exemplo apresentou a marcação de tempo como uma metáfora de ação criativa que faz uso de sinais sonoros locais para estruturar a tomada de decisões. Os três estudos de marcação de tempo discutidos neste artigo apontam para um conjunto crescente de evidências que indicam que esta metáfora de apoio à criatividade pode ser adequada para lidar com a partilha de conhecimento em atividades musicais ubíquas. O primeiro caso proporcionou uma discussão sobre o uso do jam2jam em ambientes educacionais, um sistema ubimus projetado para atividades musicais síncronas remotas e co-localizadas. As implantações do jam2jam indicam que os participantes lidam com a aquisição de conhecimento e a agência em três níveis: o primeiro envolve o “reconhecimento como identificação” – no qual as ações dos participantes estão relacionadas com os resultados sonoros correspondentes; o segundo implica o “reconhecimento de si mesmo” – envolvendo a capacidade de separar os seus próprios produtos sonoros dos produtos sonoros de outros participantes e o terceiro nível abrange um processo de “reconhecimento mútuo” – no qual as trocas musicais levam a um sentimento de identidade partilhada.

Ambos os estudos ilustram como a escuta fornece suporte para atividades criativas que exigem aquisição e compartilhamento de conhecimento.

Em seu artigo “Music is a wordless knowing of others”<sup>3</sup>, o desenvolvedor do projeto jam2jam e ex-líder de importantes iniciativas de pesquisa australianas, Steve Dillon, relatou que músicos

inexperientes, incluindo crianças pequenas e pessoas com deficiência, são capazes de estabelecer interações musicais significativas e desenvolver indiretamente habilidades musicais por meio de atividades em grupo (Dillon, 2011). Ele sugere que esse conhecimento acerca dos outros e da música se desenvolve naturalmente através de comunicações sonoras, visuais e táteis, indicando que nas atividades criativas podemos, além de ouvir por prazer, ouvir para adquirir conhecimento.

Para complementar essas descobertas, o segundo ciclo de iniciativas do sistema ubimus destacou o papel da multissensorialidade como um canal para a tomada de decisões partilhadas, incluindo não só a informação específica da modalidade, mas também estratégias intermodais como a utilização do gosto, do cheiro ou das formas e texturas visuais como recursos para induzir ações musicais. Essas estratégias apontam para a necessidade de revisitar os conceitos padrões utilizados na teoria musical como forma de alinhar os construtos teóricos à realidade pós-2020, caracterizada pelo crescimento acentuado da diversidade de práticas artísticas que não recebem apoio e tampouco são encorajadas pela teoria musical do século XX (cf. Keller; Lazzarini 2017; Keller et al. 2021).

Um viés promissor da pesquisa ubimus almeja o desenvolvimento, implantação e avaliação de construções de projetos musicais flexíveis, como “musical stuff”<sup>4</sup> (Messina et al. 2022). No inglês, o conceito musical stuff é definido como “(1) uma fenomenologia de (2) entidades maleáveis que permitem (3) atividades criativas distribuídas, (4) implementáveis na internet musical”. Esta definição de quatro componentes tem em

3 NT. O título sugere que a música utiliza outros códigos que não os verbais.

4 NT. Dada a particularidade linguística, optamos por manter o conceito em inglês. Destacamos, contudo, a aproximação do sentido com o termo internet das coisas.

conta os aspectos distribuídos da produção musical, sublinhando o papel dos bens comuns baseados na comunidade que continuam a ser acessíveis através de infra-estruturas de rede (itens 3 e 4). Ademais, salienta a dupla natureza dos intervenientes do ubimus, indicando que os recursos humanos e materiais tendem a depender uns dos outros e, conseqüentemente, resistem à aplicação de hierarquias (itens 1 e 2)<sup>5</sup>.

Esta proposta é, evidentemente, uma entre muitas outras. Uma qualidade entusiasmante dos desenvolvimentos recentes do ubimus é o surgimento de abordagens surpreendentemente diferentes para lidar com velhos e novos problemas de design e implantação tecnológica, que apresentam um profundo respeito pela diversidade estética e uma sensibilidade em relação ao impacto potencial dos esforços artísticos no nosso planeta (Costalonga et al. 2021). Estas estruturas ubimus emergentes ajudam-nos a manter o foco no que importa: diversidade, sustentabilidade, bem-estar e construção de comunidades. Sem estas qualidades, os desenvolvimentos tecnológicos se configuram apenas em promessas vazias.

### Agradecimentos

A pesquisa desenvolvida neste artigo foi parcialmente financiada pelo CNPq (bolsa de produtividade 202559/2020-3). Gostaríamos

---

5 Este aspecto pode parecer sutil, mas tem o potencial de remodelar o design da infra-estrutura musical. Em vez de insistir em modelos de organização “mestre-escravo”, as propostas ubimus de segunda onda tendem a basear-se em processos de tomada de decisão distribuídos que reduzem as trocas explícitas. Esta tendência vai na contramão dos modelos de interação aplicados nas redes sociais, que em vez de construir e promover a expansão de bens comuns, impõem fortemente a propriedade corporativa dos recursos e o feedback permanente dos usuários para garantir retornos financeiros através do rastreamento individualizado de dados.

de agradecer à equipe editorial da Farol pela oportunidade de expor o trabalho do Ubiquitous Music Group.

### Referências

ADKINS, B., DILLON, S., BROWN, A. R., HIRCHE, K., GIBBONS, C. The Role of Generative Arts in Supporting Cultural Participation: A conceptualisation of the jam2jam network Jamming Tool. In M. Docherty, S. Kenderdine, T. Wyeld (eds.), 13th International Conference on Virtual Systems and Multimedia (VSMM) (pp. 1–9). Brisbane: The International Society on Virtual Systems and MultiMedia, 2007. <http://australia.vsmm.org/proceedings.htm>

BEGHETTO, R. A., KAUFMAN, J. C. Toward a broader conception of creativity: A case for “mini-c” creativity, *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts* 1:2, 2007, pp. 73-79.

BOWN, O., ELDRIDGE, A., MCCORMACK, J. Understanding interaction in contemporary digital music: From instruments to behavioural objects, *Organised Sound* 14, 2009, pp. 188-196.

BROWN, A. R., Modes of Compositional Engagement. *Mikropolyphony* 6, 2000. [http://pandora.nla.gov.au/pan/10054/20021007-0000/farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume6/brown\\_a/brown\\_a.html](http://pandora.nla.gov.au/pan/10054/20021007-0000/farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume6/brown_a/brown_a.html)

BROWN, A. R. Engaging in a sound musicianship. In G. McPherson (ed.), *The Child as Musician: A handbook of Musical Development* (pp. 208–220). New York: Oxford University Press, 2015.

BROWN, A. R., DILLON, S. Meaningful Engagement with Music Composition. In David Collins, ed., *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process* (pp. 79-110). Surrey, UK: Ashgate, 2012.

BROWN, A. R., STEWART, D., HANSEN, A., STEWART, A. Making meaningful musical experiences accessible using the iPad, In Keller, D., Lazzarini, V., Pimenta, M. S., eds., *Ubiquitous Music*, Heidelberg Berlin: Springer International Publishing, 2014, pp. 65-8.

CARROLL, E. A., LATULIPE, C., FUNG, R., TERRY, M. Creativity factor evaluation: Towards a standardized survey metric for creativity support, In *Proceedings*

of the Seventh ACM Conference on Creativity and Cognition, Berkeley, CA: ACM, Berkeley, CA, 2009, pp. 127-136.

COSTALONGA, L. et al. The Ragpicking DMI Design: The case for green computer music. 10th International Conference on Digital and Interactive Arts. 2021.

DEWEY, J. *Art as Experience*. New York: Putmans, 1934.

DILLON, S. C. Music is a wordless knowing of others: Resilience in virtual ensembles, In A. Brader (ed.), *Songs of Resilience* (pp. 239-254). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

FARIAS, F. M., KELLER, D., PINHEIRO DA SILVA, F., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V., LIMA, M. H., COSTALONGA, L., JOHANN, M. Everyday musical creativity support: mixDroid second generation (Suporte para a criatividade musical cotidiana: mixDroid segunda geração), In Keller, D., Lima, M. H. and Schiavoni, F., eds., *Proceedings of the V Workshop on Ubiquitous Music (V UbiMus)*. Vitória, ES: Ubiquitous Music Group, 2014.

GRANT, K. A. Tacit knowledge revisited – We can still learn from Polanyi, *The Electronic Journal of Knowledge Management* 5(2), 2007, pp 173-180, <http://www.ejkm.com>.

KAUFMAN, J. C., BEGHETTO, R. A. Beyond big and little: The four c model of creativity, *Review of General Psychology* 13(1), 2009, pp. 1-12.

KELLER, D. Everyday musical creativity. In *Ubiquitous Music Ecologies*, London: Routledge, 2020, pp. 23-51.

KELLER, D., ALIEL, L., FILHO, M. C. & COSTALONGA, L. Toward UbiMus Philosophical Frameworks. *Open Philosophy* 4(1), 2021, pp. 353–371.

KELLER, D., BARREIRO, D. L., QUEIROZ, M., PIMENTA, M. S. "Anchoring in ubiquitous musical activities", In *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2010, pp. 319-326.

KELLER, D., CAPASSO, A., TINAJERO, P., FLORES, L. V., PIMENTA, M. S. Green Canopy: On The Road

[Ubiquitous Music Work] In *Proceedings of XII Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2009)*, Porto Alegre, RS: SBC, 2009.

KELLER, D., FERREIRA, E., PINHEIRO DA SILVA, F., LIMA, M. H., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V. Everyday musical creativity: An exploratory study with vocal percussion (*Criatividade musical cotidiana: Um estudo exploratório com sons vocais percussivos*) In *Proceedings of the National Association of Music Research and Post-Graduation Congress - ANPPOM*, Natal, RN: ANPPOM, 2013.

KELLER, D., FLORES, L. V., PIMENTA, M. S., CAPASSO, A., TINAJERO, P. Convergent trends toward ubiquitous music, *Journal of New Music Research* 40(3), 2011, pp. 265-276.

KELLER, D. & LAZZARINI, V. Theoretical approaches to musical creativity: The ubimus perspective. *Musica Theorica* 2(1), 2017, pp. 1-53.

KELLER, D., LAZZARINI, V., PIMENTA, M. S. (eds.) *Ubiquitous Music*, Vol. XXVIII, Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing, 2014a. (ISBN: 978-3-319-11152-0.)

KELLER, D., LAZZARINI, V. & PIMENTA, M. S. UbiMus through the lens of creativity theories. In Damián Keller, Victor Lazzarini and Marcelo S. Pimenta, eds., *Ubiquitous Music*, Berlin and Heidelberg: Springer International Publishing, 2014, pp. 3-23.

KELLER, D., LIMA, M. H. Supporting everyday creativity in ubiquitous music making, In Kostagiolas, P., Martzoukou, K. and Lavranos, C., eds., *Trends in Music Information Seeking, Behavior, and Retrieval for Creativity*. Vancouver, BC: IGI Global Press, 2015.

KELLER, D., MILETTO, E. M., OTERO, N. Creative surrogates: Supporting decision-making in ubiquitous musical activities, In *Proceedings of the 3rd International Conference on Computation, Communication, Aesthetics and X (xCoAx 2015)*, Glasgow, Scotland: xCoAx, 2015.

KELLER, D., PINHEIRO DA SILVA, F., GIORNI, B., PIMENTA, M. S., QUEIROZ, M. Spatial tagging: an exploratory study (*Marcação espacial: estudo*

exploratório), In Costalonga, L., Pimenta, M. S., Queiroz, M., Manzolli, J., Gimenes, M., Keller, D., Farias, R. R., eds., Proceedings of the 13th Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2011), Vitória, ES: SBC, 2011b.

KELLER, D., TIMONEY, J., COSTALONGA, L., CAPASSO, A., TINAJERO, P., LAZZARINI, V., PIMENTA, M. S., LIMA, M. H., JOHANN, M. Ecologically grounded multimodal design: The Palafito 1.0 study. In Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC 2014), Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2014b.

KOZBELT, A., BEGHETTO, R. A., RUNCO, M. A. Theories of creativity, In Kaufman, J. C., Sternberg, R. J., eds., The Cambridge Handbook of Creativity. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010, pp. 20-47.

LAZZARINI, V., YI, S., TIMONEY, J., KELLER, D., PIMENTA, M. S. The Mobile Csound Platform, In Proceedings of the International Computer Music Conference, ICMA, Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2012, pp. 163-167.

LIMA, M. H., KELLER, D., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V., MILETTO, E. M. Creativity-centred design for ubiquitous musical activities: Two case studies, Journal of Music, Technology and Education 5(2), 2012, pp. 195-222.

MESSINA, M., KELLER, D., ALIEL, L., GOMEZ, C., FILHO, M. C. & SIMURRA, I. The Internet of Musical Stuff (IoMuSt): ubimus perspectives on artificial scarcity, virtual communities and (de)objectification. INSAM: Journal of Contemporary Music, Art and Technology 9, 2022, pp. 26-50.

PINHEIRO DA SILVA, F., KELLER, D., FERREIRA, E., PIMENTA, M. S., LAZZARINI, V. Everyday musical creativity: Exploratory study of ubiquitous musical activities (Criatividade musical cotidiana: Estudo exploratório de atividades musicais ubíquas), Música Hodie 13, 2013, pp. 64-79.

POLANYI, M. Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy, London: Routledge, 1958.

RADANOVITSCK, E. A. A., KELLER, D., FLORES, L. V., PIMENTA, M. S., QUEIROZ, M. mixDroid: Time tagging for creative activities (mixDroid: Marcação temporal para atividades criativas), In Costalonga, L., Pimenta, M. S., Queiroz, M., Manzolli, J., Gimenes, M., Keller, D., Faria, R. R., eds., Proceedings of the XIII Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2011), Vitória, ES: SBC, 2011.

RICHARDS, R., KINNEY, D., BENET, M., MERZEL, A. Assessing everyday creativity: Characteristics of the lifetime creativity scales and validation with three large samples, Journal of Personality and Social Psychology 54, 1988, pp. 476-485.

SIMONTON, D. K. History, chemistry, psychology, and genius: An intellectual autobiography of historiometry, In Runco, M. A., Albert, R. S., eds., Theories of Creativity, Newbury Park, CA: Sage, 1990, pp. 92-115.

WESSEL, D., WRIGHT, M. Problems and prospects for intimate musical control of computers, Computer Music Journal (26:3), 2002, pp. 11-22.

#### **Damián Keller**

<https://orcid.org/0000-0002-0866-3066>

. Professor Associado de Tecnologia Musical na Universidade Federal do Acre e na Universidade Federal da Paraíba no Brasil. É cofundador da rede internacional de investigação Ubiquitous Music Group e membro fundador do Centro de Investigação Musical da Amazônia (NAP).

Email: [dkeller@ccrma.stanford.edu](mailto:dkeller@ccrma.stanford.edu)  
<http://ccrma.stanford.edu/~dkeller>

#### **Leandro Costalonga**

<https://orcid.org/0000-0002-0252-9624>

Professor do Departamento de Computação e Eletrônica (DCEL/CEUNES) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo.

Email: [leandro.costalonga@ufes.br](mailto:leandro.costalonga@ufes.br)  
[llcostalonga@gmail.com](mailto:llcostalonga@gmail.com)



## NORMAS DE PUBLICAÇÃO

### Foco e Escopo

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como iniciativa acadêmica, vinculada ao campo das Artes/Artes Visuais, a revista abre-se à textos que visam tanto discutir o problema da formação e da produção artística, crítica e historiográfica destinada às artes visuais, como favorecer à experiência de concepções capazes de se exporem para além das dimensões consensuais globalizadas no contexto cultural contemporâneo.

A cada número, via de regra, integra, em seu projeto editorial, os seguintes materiais originais e inéditos: ensaios, seções temáticas e artigos. Como parte de sua política editorial, são apresentadas traduções de importantes textos, inéditos em língua portuguesa e que, por sua vez, possam ter sido publicados previamente em idioma estrangeiro. Grande parte das propostas desse conglomerado são advindas de pesquisas acadêmicas relevantes, tanto de âmbito local quanto global, que visam incentivar não apenas o diálogo das artes visuais em uma instância crítica, mas também a visibilidade deste campo com outras áreas da produção cultural e científica

O escopo do periódico propõe uma experiência crítica de criação e reflexão, destacando assim sua função como uma fonte significativa de pesquisa bibliográfica, de acesso livre imediato, tanto ao público acadêmico, para as investigações realizadas nos cursos de graduação e de pós-graduação, como à comunidade externa. O

material a ser publicado pode ser submetido por autoria individual ou em coautoria entre doutores(as) doutorando(as) e mestres(as). Mestrando(as) que desejem publicar devem fazê-lo em coautoria com seu/sua orientador(a) ou outros doutores(as).

Estas submissões ocorrem tanto em fluxo contínuo como por chamada aberta pelas seções temáticas de responsabilidade de um Comitê Editorial. Sendo as avaliações feitas pelo processo de arbitragem cega, buscando garantir plena isenção no processo avaliativo.

Por seu vínculo com o PPGA, o escopo de atuação da Revista FAROL contempla as Áreas e Linhas de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes, a saber:

Área 2: Arte e Cultura

Linha 1: Interartes e Novas Mídias

Linha 2: Teorias e Processos Artísticos-Culturais

### Processo de Avaliação pelos Pares

A Revista Farol aceita submissões em fluxo contínuo. Todas as submissões condizentes com as diretrizes para autores são analisadas por pareceristas ad hoc da revista. Em caso de discordância um terceiro avaliador será requisitado. O cadastro de avaliadores é restrito a convites direcionados pelos editores.



## **Normas de formatação**

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 propostas de artigos compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês e (iv) inglês. A Revista Farol poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam imediatamente aceitas para publicação, poderão permanecer arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Durante o preenchimento do cadastro, é obrigatória a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

Para o processo de avaliação, os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

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; 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...);

As imagens devem ser anexadas como documentos complementares;

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;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um modelo de documento, no site da revista.

Importante: Não usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuem originalmente caixa-alta.

Caso haja preenchimento dos formulários de submissão em caixa-alta a proposta será recusada.

## **Artigos**

A Revista Farol aceitará artigos condizentes com a temática de cada chamada de trabalhos. Todos os artigos publicados devem seguir as exigências constantes na página de Diretrizes para autores, no site da revista.

### **Declaração de Direito Autoral**

Os autores de trabalhos submetidos à Revista Farol autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

### **Política de Privacidade**

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

## PUBLISHING STANDARDS

### Focus and Scope

Revista Farol is a biannual publication of the Federal University of Espírito Santo's Graduate Program in Arts. As an academic initiative linked to the field of Arts/Visual Arts, the journal is open to texts that aim both at discussing the problem of education and of the artistic, critical and historiographical production aimed at the visual arts, and at favoring the experiment of ideas that can exceed the globalized consensual dimensions in the contemporary cultural context.

Each issue, as a general rule, integrates in its editorial project the following original and unpublished materials: essays, thematic sections and articles. As part of its editorial policy, translations of important texts, unpublished in Portuguese and which may have been previously published in a foreign language, are presented. Most of the proposals of this conglomerate come from relevant academic research, both local and global, which aims to encourage not only the dialogue of visual arts in a critical instance, but also the visibility of this field with other areas of cultural and scientific production.

The scope of the journal proposes a critical experience of creation and reflection, thus highlighting its function as a significant source of bibliographical research, with immediate open access to its content, both to the academic public, for investigations carried out in undergraduate and graduate courses, and to the external community. The material to be published can be submitted by individual authorship or as a co-authorship between PhDs, doctoral students, and masters. Master's

students interested in publishing must do so in co-authorship with their advisor or other PhDs.

Submissions can occur either in continuous flow or in open calls by thematic sections under the responsibility of an Editorial Committee. The evaluations are made through a blind peer review process, in order to guarantee full impartiality in the evaluation process.

Given its association to the Graduate Program in Arts (PPGA), the scope of Revista Farol contemplates the Areas and Lines of Research of this Program, namely:

Area 2: Art and Culture

Line 1: Interarts and New Media

Line 2: Theories and Artistic-Cultural Processes

### Peer Review Process

Revista Farol accepts submissions on a continuous flow basis. All submissions that meet the guidelines for authors are analyzed by the journal's ad hoc reviewers. In case of disagreement a third reviewer will be prompted for assessment. Reviewer registration is restricted to invitations sent by the editors.

## Formatting Guidelines

We ask that you carefully read all items of the guidelines before beginning to fill out the five submission steps. Inadequacy of any of the items below, present in the submitted document and/or on the submission form, will result in rejection of the material.

Article proposals originally composed in the following languages will be accepted: (i) Portuguese, (ii) Spanish, (iii) French and (iv) English. Revista Farol may publish both the original and the translation into Portuguese.

Proposals submitted for the next issue of the journal that are not immediately accepted for publication may remain archived for possible future publications, upon author's agreement.

When filling out the registration form, it is mandatory to include the ORCID ID in the field indicated as URL on the form.

For the evaluation process, the authors of the submitted papers cannot be identified in the body of the text, in compliance with the requirements for the blind peer review process. Notes and citations that may refer to the identity of the authors must be excluded from the text.

The article must be written in 12-point Times New Roman font, and must include: Title in bold and centered; English title in the same format; abstract in up to 10 lines, justified and single-spaced, followed by up to 5 keywords; abstract in English, in the same format as the abstract in its original language, in italics, followed by up to 5 keywords, in italics as well; text in justified alignment, with 1.5 line spacing and 0 points for paragraph spacing;

Page or section breaks must not be inserted;

Footnotes must be in 9-point font, single-spaced, left aligned, and numbered with Arabic characters;

Pictures should be placed in the text, in .jpg

format, 300 dpi, with its smaller side up to 10cm; they must be accompanied by technical specifications (title, author, year and source) and be numbered (figure 01, figure 02...);

Images must be submitted as supplementary documents;

Page margins must be 2cm at the bottom and right, and 3cm at the top and left of every page; References must follow the most recent Brazilian Association of Technical Standards (ABNT) standard;

The article must be between 10 and 15 pages long, from the title to the last reference;

If the author(s) need(s) it, a document template is available on the journal's website.

Important: Do not use uppercase for titles or subtitles. This characteristic will only be accepted in cases where titles (of works, books, projects, etc.) cited are originally in uppercase.

If submission forms are filled out in uppercase, the proposal will be rejected.

## Articles

The Revista Farol will accept articles that are compliant with the themes of each call for papers. All published articles must follow the requirements listed on the Author Guidelines page of the journal's website.

## Copyright Statement

The authors of papers submitted to Revista Farol authorize its publication in physical and electronic media, solely for academic purposes, as well as its reproduction as long as the source is cited. The authors attest to their work's originality, authorship, and unpublished character.

## **Privacy Policy**

The names and addresses informed in this journal will be used exclusively for the services provided by this publication, and will not be made available for other purposes or to third parties.

