



Verão de 2024, Volume 20, Número 31
Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN 1517 - 7858

farol

farol

Realização:



Apoio:



GOVERNO DO ESTADO
DO ESPÍRITO SANTO
*Secretaria da Ciência, Tecnologia,
Inovação e Educação Profissional*



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 – ano 20, número 31– Vitória : Centro de Artes / UFES, dez. 2024.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

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

CDU 7 (05)

farol

Verão de 2024, Volume 20, Número 31
Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN 1517 - 7858

FICHA TÉCNICA

A Revista Farol é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo

Editores

Aparecido José Cirillo
Angela Grando

Editores de Seção

Rodrigo Hipólito
Júlia Mello
Paula Guerra

Capa e Diagramação

Rodrigo Hipólito

Imagem de capa

Derivas, 2024 Esgar Acelerado.

Revisão

Rodrigo Hipólito
Júlia Mello
Karyne Berger Miertschink Oliveira

Editora

PROEX/Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Campus universitário de Goiabeiras
Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I
Vitória, ES. CEP 29.075-910
revistafarolppga@gmail.com

Apoio

FAPES

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-Reitor

Sonia Lopes Victor

Diretora do Centro de Artes

Larissa Zanin

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Stela Maris Sanmartin
Aparecido José Cirillo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Angela Grando (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)
Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)
Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)
Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)
Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)
Prof. Dr. Luís Jorge Gonçalves (FBA-UL)
Profa. Dra. Maria Luísa Távora (EBA- UFRJ)
Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)
Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)
Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univ. de Murcia, ES)
Prof. Dr. Raoul Kirchmayr (Univ. de Trieste, Itália)
Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)
Profa. Dra. Teresa F. Garcia Gil (Univ. de Granada, ES)
Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

SUMÁRIO

7 **Apresentação**

ENSAIO

11 **How we learn our names is written in the colour of the sky: personing in the Capitalocene**

Michael B. MacDonald

SEÇÃO TEMÁTICA

38 **Derivas, resistências, artes no/pelo Antropoceno. Apresentação**

Paula Guerra

44 **Quando a violência toca. A paisagem sonora na recepção da obra de arte**

Paula Guerra; Jaqueline Torquato de Oliveira; Jovani Dala; Rosely Kumm

65 **In Focus: Capturing female rock photojournalists trailblazing attitudes on gender and stereotypes (1970-1980s)**

Angels Bronsoms

84 **Moda na poesia. Os usos do fictício e da alteridade**

Olga Kempinska

97 **A deriva de Rubiane Maia entre o corpo-território no Sul Global**

Sofia Sousa

113 **A (re)existência tapuia: somos goitacazes, botocudos, aymorés e puris**

Rosana Paste; Felipe Lacerda

124 **Dissidentes Ressoantes: o graffiti em manifestações políticas**

Penha de Fátima da Cruz de Souza; Cláudia Maria França da Silva

135 **Recife Frio: o Antropoceno à luz de um filme brasileiro contemporâneo**

Lucas Murari

146 **Entre Muros e Mulheres: A Arte de Kika Carvalho e a identidade feminina**

Ana Oliveira; Hugo Bernardino Rodrigues; João Victor Silva Fernandes; Mariana de Araujo Reis Lima

ARTIGOS

161 **“Primitivo” e “naïf” na exposição Lirismo Brasileiro / 68**

Gabriela Kalindi Daduch Lima; Emerson Dionisio Oliveira

172 Não com uma explosão, mas com um suspiro: A arte que germina em um mundo em ruínas
Alisson Ramos de Souza; Luiza Balau

185 Montando com imagens de arquivo
Virginia Osorio Flores

204 Das escolas para as ruas: de uma ocupação de si a uma estético-política urbana
Mariana Pimentel; Jorge Vasconcellos

214 Diálogos Poliédricos: OPAVIVARÁ! e a Interseção entre Arte, Sociedade e Espaço Urbano
Livia Fernandes Campos; Angela Grandó

TRADUÇÃO

233 Como aprendemos nossos nomes está escrito na cor do céu: personificação no Capitaloceno
Michael B. MacDonald. Trad. Júlia Mello

261 Normas de publicação

Apresentação

A edição 31 da revista Farol reúne uma coleção de artigos que exploram a intersecção entre arte, sociedade e práticas culturais no contexto contemporâneo. Os textos apresentam análises críticas e instigantes que desafiam nossos olhares sobre memória, subjetividade e transformação social, com um destaque especial para questões urgentes no Antropoceno.

A interação da arte no contexto do Antropoceno – uma era geológica marcada pelo impacto significativo das atividades humanas sobre o planeta é profundamente rica e multifacetada. Artistas constroem obras para evidenciar as consequências da exploração dos recursos naturais, do desmatamento, da poluição e das mudanças climáticas. Instalações, fotografias e performances frequentemente expõem a fragilidade dos ecossistemas, como sinal de alerta para a urgência de mudanças. Se, desde os anos 1960, foram feitas esculturas com materiais reaproveitados, simbolizando tanto o consumo quanto a regeneração, no decorrer das décadas, artistas se engajaram em sensibilizar o público sobre os impactos das ações humanas na devastação do meio ambiente. Um exemplo, entre tantos outros, seria Olafur Eliasson, com sua arte que explora questões urgentes, como mudanças climáticas – o derretimento das geleiras, as questões do aquecimento global – sustentabilidade e a interconexão entre humanos e natureza.

Em nosso ensaio de abertura, **Como aprendemos nossos nomes está escrito na cor do céu: personificação no Capitaloceno**, de Michael B. MacDonald, traduzido por Júlia Mello, oferece uma reflexão profunda sobre como subjetividades são formadas no contexto do Capitaloceno. Combinando perspectivas ecológicas e culturais, o ensaio discute as dinâmicas entre biosfera, semiosfera e tecnosfera, propondo novas formas de pensar a existência no mundo contemporâneo.

Em nossa seção temática, organizada por Paula Guerra, reúne-se um conjunto de reflexões interdisciplinares que examinam as complexidades socioculturais

e ecológicas do mundo contemporâneo, na compreensão do Antropoceno. Os textos abordam questões como ecofeminismo, colonialismo, pensamento decolonial, alterações climáticas e práticas artísticas, destacando a arte como uma forma de resistência e reconstrução de narrativas. A organização reflete a preocupação em conectar perspectivas teóricas e experiências práticas de várias áreas, como sociologia, estudos culturais e artes visuais, em uma abordagem que ressalta as intersecções entre estética, política e ecologia.

A contribuição de Paula Guerra é fundamental para dar coesão e profundidade às discussões propostas, colocando a arte no centro dos debates sobre as transformações do Antropoceno. Os textos selecionados enfatizam a capacidade da arte de não apenas refletir, mas também intervir nas crises ambientais, sociais e culturais, propondo novos modos de pensar e agir. Essa seção temática funciona como um convite à reflexão crítica e à ação criativa, oferecendo um panorama rico e diversificado sobre os desafios de nosso tempo e o papel das práticas artísticas na construção de futuros mais sustentáveis e inclusivos.

Já em nossa seção de artigos, **“Primitivo” e “naïf” na exposição Lirismo Brasileiro / 68**, de Gabriela Kalindi Daduch Lima e Emerson Dionísio Oliveira, analisa a exposição Lirismo Brasileiro, realizada em 1968. O artigo examina como a noção de lirismo brasileiro, defendida pela nossa diplomacia da época, foi utilizada para mediar a relação entre arte, mercado e identidade cultural em um momento de intensas transformações políticas no Brasil.

Não com uma explosão, mas com um suspiro: A arte que germina em um mundo em ruínas, de Alisson Ramos de Souza e Luiza Balau, reflete sobre o papel da arte no contexto do Antropoceno. Os autores utilizam as obras de Dan Lie e Denilson Baniwa para discutir como a prática artística pode servir como resistência e reinvenção em face do colapso ecológico, propondo novas formas de existir em um mundo em ruínas.

Montando com imagens de arquivo, de Virginia Osorio Flores, aborda a prática do cinema documental a partir do uso criativo de imagens de arquivo. O artigo analisa como a montagem dessas imagens pode transformar memórias e documentos históricos em narrativas contemporâneas, ampliando nossa compreensão do passado e suas conexões com o presente.

Em **Das escolas para as ruas: de uma ocupação de si a uma estético-política urbana**, Mariana Pimentel e Jorge Vasconcellos exploram as ocupações secundaristas no Brasil como ações que transcendem a luta

política tradicional. O texto mostra como esses movimentos ressignificaram os espaços escolares e urbanos, transformando-os em plataformas para expressões artísticas e políticas.

Já o artigo **Diálogos Poliédricos: OPAVIVARÁ! e a Interseção entre Arte, Sociedade e Espaço Urbano**, de Lívia Fernandes Campos e Angela Grando, discute as intervenções artísticas do coletivo OPAVIVARÁ! e sua capacidade de transformar o cotidiano por meio de práticas que promovem o diálogo e a convivência em espaços públicos. A análise ressalta como essas iniciativas ressignificam o uso do espaço urbano e fomentam novas formas de interação social.

Cada um desses textos nos oferece uma oportunidade única de refletir sobre questões fundamentais que envolvem arte, memória, resistência e as mudanças necessárias para enfrentar os desafios de nossa época. Convidamos você a explorar a edição completa e mergulhar nessas ricas análises e provocações intelectuais. Boa leitura!

Editores
dezembro de 2024

ENSAIO

How we learn our names is written in the colour of the sky: personing in the Capitalocene

*Como aprendemos nossos nomes está escrito na cor
do céu: personificação no Capitaloceno*

Michael B. MacDonald
(MacEwan University, Edmonton, Alberta)

DOI: 10.47456/rr.v20i31.47179

Micropolitical struggle operates as a series of processes of collective experimentation that take place right here and right now, with the intention of creating new forms of existence. Suely Rolnik, *Spheres of Insurrection* (2023: xxii)

I live each of them as a piece of me, and I choose these words with the same grave concern with which I choose to push speech into poetry, the mattering core, the forward visions of all our lives. Audreya Lorde, *Zami: A New Spelling of My Name* (1982: 256)

Introduction

The summer sky is now too often the colour of turmeric. Forest fire smoke, blown in from hundreds of kilometers away, gets stuck like too-wide nets between buildings. Edmonton, Alberta, where I have lived for nearly twenty years is a city on the edge of the Canadian Boreal Forest. It is the largest part of the Taiga, the second largest forest in the world that stretches across Canada and continues across Iceland, Norway, Sweden, Finland, Russia, Mongolia, and Japan. In Canada it covers 270 million hectares between flat prairie and the treeless arctic tundra. The Boreal Forest is the homeland of more than 600 Indigenous communities,¹ most of the known fossil fuel reserves in Canada, it stores more than 208 billion tons of carbon (11% of the world's total), and along with the Amazon Rainforest is the second of the two great lungs of the world.

For the last ten years the fires in the Boreal have gotten worse. We are now experiencing zombie fires,² forest fires that continue to burn in the peat, deep inside the soil. Global warming means that there is less snow and drier seasons. Zombie fires survive the deep cold and the snow of winter and when the snow melts, they return to consume dry trees, pushed by strong spring winds. There is some concern that the regularity of fires in northern Alberta is changing forest to grassland.³ These environmental changes along with Arctic Amplification—warming happening four times faster than the rest of the planet⁴--further threatens the Boreal Forest and everything connected to it.

Since 2018, four new records for wildfire smoke have been set in Edmonton. In the summer of 2023, there were 299 “smoke hours” or the equivalent of 13

1 “What Indigenous-led conservation looks like on the ground”. <https://www.borealconservation.org/>

2 “Zombi Fires Burning in the Peat”, Ontario Nature Blog. <https://ontarionature.org/zombie-fires-blog/>

3 Burn severity and fire history in the northwestern Canadian boreal forest: drivers and ecological outcomes. Canada Wildfire. <https://www.canadawildfire.org/burn-severity>

4 Rantanen, Mike 2022. “The Arctic has warmed nearly four times faster than the globe since 1979”. <https://www.nature.com/articles/s43247-022-00498-3>

full days of smoke between May and September. We have had to learn to read air quality metrics. Ten years ago, I had never heard of them, now I can tell by looking outside whether the day is a 3, 6-7, or a 10+. It is hard to describe unless you've seen it. One visitor described it as fog that smelled like campfire.⁵ In the beginning people would post photos on Facebook and Instagram comparing the city to scenes in *Blade Runner*. It was very new and very shocking. But perhaps more troubling now is that it has just become another metric of the summer weather report: temperature, precipitation, UV index, and Air Quality index. And just like that, young people are growing up with smoke days, air quality indices, zombie fires, and arctic amplification. These are one set of *Capitalocene semiotics* that are emerging alongside the audiovisual semiotics of the attention economy.⁶ Anthropocene and capitalocene are names for the dominant *figuration of the three ecologies*—biosphere-semiosphere-technosphere. Figurations are “materialist mappings of situated, embedded and embodied, social positions” (Braidotti 2014:179). The capitalocene is one-and only one-name of the three ecologies where personing happens; an ecological figuration is where we learn our names.

Biting the hand that feeds you

Environmental activism has been occurring here regionally in a variety of ways over the last decade. *Idle No More!* is an Indigenous activist movement that began in 2012, *Climate Strike* in 2019, a movement inspired by Greta Thunberg occurred here along with events in 150 countries, and the following month Extinction Rebellion blockaded a bridge in the city.⁷ In response to these activist movements, the last three provincial governments in Alberta (one left of center and two successively further right) supported the expansion of the oil and gas industry even as the fires worsened. Legislation was passed to increase government power to jail protesters and create *The Canadian Energy Center*, dubbed *The Energy War Room*. Its mandate was to investigate a league of shadowy international radical environmental organizations who they have claimed were funding domestic environmental action groups who put “ethical Canadian oil and gas” in a negative light. Unsurprisingly perhaps, no international

5 Edmonton is in the midst of its 3rd-smokiest summer. And it's not over yet. Canadian Broadcast Corporation. <https://www.cbc.ca/news/canada/edmonton/environment-canada-edmonton-air-quality-wildfire-smoke-1.7295896>

6 In *Collaborative Projections and the twin ecstasies of DIY CineWorlding* (2023), I discuss another set of semiotics in the Capitalocene having to do with inducement into the attention economy: DIY can no longer be defined by self-production in an age dominated by platform capitalism's inducement to DIY social media self-production. Instead, DIY is understood by its orientation to anti-Capitalist subjectification, its alternative anti-capitalist futurities, its Altermodern worldings. Altermodern worldings are often precarious alternatives to Modern worldings of platform capitalism.

7 <https://albertaviews.ca/disrupting-business-usual/>

environmental villains were ever found. But it distracted conversation from the international money being sunk into the expansion of oil and gas, industrial farming, forestry, and coal mining.

In reality the Energy War Room was a government funded public relations campaign to raise support for oil and gas and to demonize democratic debate on environmental impacts and climate change preparation. This makes good strategic sense for a government who gets the majority of its budget from oil and gas revenue and then buys off the public with no provincial sales tax. Government and industry public relations agencies are actively cultivating pro-industry subjectivity caricaturing environmental anti-capitalist debate as juvenile, and activism as criminal.

In the areas of the province where oil and gas development have direct environmental impacts industry spends money creating recreation facilities and parks of all kinds for the community. You can imagine what it is like to grow up taking swimming lessons and attending community theatre events in buildings emblazoned with international oil and gas company logos. Industry advertising becomes a natural and normal part of the environment. Industry does not just colonize the biosphere with its oil and gas technosphere, it also spends massive money on corporate propaganda/public relations to colonize the semiosphere. In a petrostate, thinking with the concept of *capitalocene* requires learning to bite the hand that feeds you. Imagining alternatives to it requires cultivating techniques to decolonizing the pro-industry semiosphere but without any of the money and resources that both government and industry use to colonize it.

CineWorlding (2023) my cinematic artistic research practice (research-creation in Canada), is a transdisciplinary study of the three ecologies. *Learning how to bite* means: a) theorizing how subjectivity is produced in the capitalocene (micropolitics of subjectification), b) studying emergent figurations rooted in social and ecological justice movements (micropolitical resistance occurring in DIY spaces), and c) developing relational pedagogical approaches that include but also exceed the classroom (alternative human forms [posthuman, metahuman, transhuman etc.] that are currently being experimentally lived and theorized).

I have left ethnography for the transdisciplinarity of research-creation because the ethnography as the study of human culture is significantly lacking. The homo sapien sapien requires the cooperation of more than ten thousand species of microorganisms. Donna Haraway helps me understand and accept that I am not an I, I am a We, and this living requires community-across-the-biosphere, far beyond the human. While we (who are reading this) may be born biologically homo sapien sapien, these biological organisms become persons in the semiosphere-technosphere. *Person*,⁸ idea, concept, story, sign, architecture

⁸ Persons do not need to be homo sapien sapien, a corporation and a river are persons. Person is a

etc., are all semiosphere organisms that form communities (beyond the human) in their worlding. Both bodies and persons are working components/organisms, along with hardware, software, and other related organisms of the technosphere shaping personing just as surely as the semiosphere and the biosphere, and all in different ways.⁹ The three ecologies cannot be studied as human culture no matter how expanded.¹⁰ *How we learn our names is spelled in the colour of the sky* is not pretty poetry it has become a fact. Our names are spelled in the colour of turmeric.

Personing as figuration

In an effort to guard turning personing into property relations (more on this later) I want to think with Marcel Mauss who explained in a 1938 lecture that the root word of *person* is an Etruscan *per/sonare*, a mask that amplifies an actor's voice (14). A *per/sonare* does three things: 1) it is a mask that is socially and historically situated – it is a figuration (masks are made and understood to play a role), 2) it shapes a self (which is not yet formed as a person), 3) it is always a threshold that is oriented both outwards and inwards as a relational bridge between social and psychic, environmental and metabolic ecologies. A *per/sonare* is very much in line with Goffman and Butler performativity, as well as Braidotti and Haraway's figurations.

My personings have all formed in the context of climate change. How could they not. I remember the connection between my home freezer, McDonald's hamburger packaging, the ozone hole melting Antarctic icecaps, and the signing of the Montreal Protocol in 1987. A string connects home appliances, UVB radiation, fast food, global governments, and Montreal, Canada (the home of my favorite hockey team at that time), and me. The sounds of the squeaky Big Mac box and the hum of the freezer where our frozen peas were kept, both signaled environmental doom for a 13 year old. Today's heavy summer smoke, news

social and legal entity and there is no numerical limit to personing. There may be one *homo sapien sapien* but many persons.

9 Of course, bots are persons in the semiosphere and users in the technosphere though they do not exist as *homo sapien sapiens* though they do impact the biosphere because they are condensed forms of energy and contribute to the energetic draw of the technosphere and affect attention and perception in the semiosphere.

10 This formulation of three ecologies owes significantly to Felix Guattari and even though it is tempting to map the biosphere, semiosphere, technosphere onto his formulation it would not be an accurate reading of his analysis. For example, in a discussion of his ecosophy: "According to Guattari, environmental awareness does not only concern natural environments, built areas or physical territories, but also the reinvention of individual or collective 'existential territories', in accordance with the intrinsic link between humanity and the biosphere, both depending on the increasingly more complex 'technosphere' which surrounds them" (Querrien and Goffey 2018. "Schizoanalysis and Ecosophy: Scales of Hlsotry and Action" in *Schizoanalysis and Ecosophy: Reading Deleuze and Guattari*, Constantin V. Boundas eds. New York: Bloomsbury: 80). There is a great deal of blur between the biosphere, semiosphere, and technosphere and a particular modernist orientation to human individuality, sociality, and technology as distinct realms or perhaps rings of environments that constructs obstacles to a new ecology not solutions.

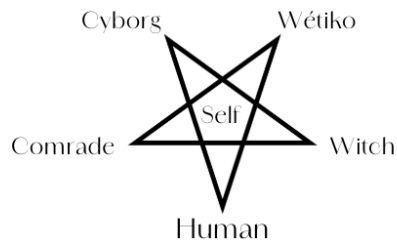
of zombie fires, air quality indices all connect back in time to those childhood fears. But so too do teenage dreams for alternative futures connect with the alternative, activist, and DIY communities I currently make films with. These films and writing are “speculative fabulations in a scholarly mode” (Haraway 2016a: 12) that connect with underground art scenes of my early university years, strings connecting to other strings: Figurations in Haraway’s SF, string figures, speculative fabulations.

Ecological personing (by proper name, role, or whatever) is a practice of revealing (always already existing) relationalities in the three ecologies. Personing are tied strings. While all personings are ecological, that it fully relational, they have differential impacts. It is not a question of being ecological or not, there is no way to not be ecological. Ecological is not a political act. All living things are ecological all the time, I am always in relation (energetically, informationally, affectively). Bateson explained in *Mind and Nature* that ecology is “what goes on in the biosphere—the world of mental process—as an interaction between these two, *structure* (or form) on the one hand and *process* (or flux) on the other, or rather as an interaction between the elements of life to which these two notions refer” (Bateson and Bateson 1987: 36). For Bateson a mental process is not owned by humans, anything that forms a system, ties strings, is a mental process because it is informational.¹¹

In this essay I want to think *personing* as part of the *process and form of artistic research* (research-creation in Canada). Artists make art and are equally made as an artist in process. Neither art nor artist are poles but branching sets of strings tied and trying to so many things (material, ideational, technological). While the artist is numerically one in the biosphere, they are multiplied in the semiosphere and technosphere. It is here that we turn to Audrey Lorde’s *biomythography* (Lorde 1982; King 2019).

Biomythography is a writerly approach to narrating micropolitical ecology. Ecological personing is micropolitical, it is the actualization of knots of relationality that remain virtual without a figuration (*per/sonare*). Narrative actualization is biographical mythology. Situating my own research-creation practice and narrating these persons draws a pentagram. It is as an image of strings with a self in the middle, where each mythology works as a *per/sonare*, orienting my biological existence as *homo sapien sapien* and personings with technosphere and semiosphere. If government and industry work to make *Human* a docile consumer complicit with the desires of a petrostate, then alternatives to Human personing are ecological micropolitics.

11 For further reading on the impacts of this line of thinkings see: Hoffmeyer, Jesper. 2008. *A Legacy for Living Systems: Gregory Bateson as Precursor to Biosemiotics*. New York: Springer Publishing.



Research-Creation & Critical Biomythography

Natalie Loveless writes: “I work with research-creation, first and foremost, as an intervention into the contemporary university landscape, one that is interdisciplinary and centers feminist, queer, decolonial, and critical race theory interventions while working committedly across practice/theory lines” (2020: 225). Erin Manning’s research-creation engages Harney and Moten’s ‘study’ (Manning 2016: 27), where study is not owned by the university, by institutions. Study is about a commitment to radical love, solidarity, existential becoming: “we prepare now for what will come by entering into study. Study, a mode of thinking with others separates from the thinking that the institution requires of you” (Harney and Moten 2013: 11). Resonating with Rosamond S. King, research-creation is *radical interdisciplinarity* and “entails accepted methods of scholarly research and writing, and the other aspect is creative work, such as poetry, performance, or film” (2019: 449). For King, radical interdisciplinarity “is an articulation of activism that builds on radical women of color traditions that seek to make visible the lives, experiences, thoughts, and perspectives of people who have been othered and silenced” (Ibid.). Radical interdisciplinarity shares a great deal with research-creation and contributes a more overt activist orientation to make hearable the storying of lives disappeared by dominant power structures. And in this instance, it makes the plurality of an artist-researcher subjective forms knowable.

I have been making research-creation films for nearly twenty years and often in activist spaces. My writing about the films and about the CineWorlding-as-method in cinematic research-creation has always felt both necessary but methodologically incomplete. There was a register of writing the artist-researcher that was missing. Cinematic and research processes were not exhausted by the article, book, or film. Something that felt like a performed ‘self’ was also made

by the process. It feels like Escher's *Drawing Hands* 1948 where a hand draws a hand, where the process of research-creation was also a figuration of self. It is not self-making (autopoiesis) because it is done in a diverse community of human and non-humans, a collective making, *sympoiesis* (Haraway 2016a: 58-98).

When I read Rosamond S. King's *Critical Biomythography* (2019: 450), it was as if a missing element of research-creation appeared. *Biomythography* comes from Audrey Lorde's *Zami: A New Spelling of My Name* (1982) that opens with three questions and answers. The questions open the books relationality: "To whom do I owe the power behind my voice...?", "To whom do I owe the symbols of my survival?", "To whom do I owe the woman I have become?". King notes, Lorde "did not codify an exact definition of biomythography" (450) which she believes is an intentional political choice to "leave form as an open signifier available to other writers" (450). The challenge for me in writing about cinematic research-creation has always been the other-than-Michael subjectivities that have taken form, both in the negative sense of being colonized by capital, and in the positive sense of those who have contributed to shaping new critical subjectivities in our time spent together making films. So following Lorde I ask: To whom do I owe this perspective on personing? To whom do I owe this belief in making cinema? To whom do I owe this resilience to keep asking and making?

Ben Spatz has noted research-creation has tended towards "experiments conducted by and within predominantly white institutions. In this sense they are continuous with the work of critical whiteness studies and practices including inherent ambiguity as both a deconstruction of whiteness from its margins, and a more or less self-aware reinscription of whiteness" (2024: 133). In a research-creation practice that emphasizes subjectivity-as-process just as much as it is cinematic process and form, a method that critically engages the mythology of whiteness and modernity is necessary. Critical biomythography integrates research, biography situatedness, myth's (not fiction) ability to involved "supernatural beings or forces, which embodies and provides an explanation, aetiology, or justification for something. In this case, the 'something' being detailed is her own existence" (King 2019: 450). In my case there are multiple mythologies, and these critical mythologies involved friends and mentors.

Critical biomythography also helps me read the mythology of Humanism/Whiteness alongside critical interventions of socialist mythology (worker/comrade), feminist technoscience mythology (Haraway's Cyborg), the Nehiyaw (Cree) mythology of Wétiko, and the eco-feminist mythology of the Witch which all continue to roles in CineWorlding.¹² Audrey Lorde's biomythography provides a method to critically and creatively learn new ways to spell my name.

12 In CineWorlding (2023) Cyborg and Wétiko show up as conceptual personae, identities that begin to help me write my own critical biomythography in cinematic research-creation.



CineWorlding.org

Human

I was indeed one of those homo sapien sapiens who was worlded as a Human person. I was brought up in a mostly white Catholic environment, learned about Christian creation stories in school, and was enrolled in piano lessons as a young person. I learned about the history of practices of the European middle classes even though at home we had country music and Gaelic fiddle music, and in much greater proportions than the noctures that I only heard once a week in a bust-filled living room piano studio. A decade later I would learn that the world I was personed-as-Human into was also called by the Indigenous people Unama'ki. Unama'ki is one region of Mi'kma'ki. These names are much older than the French, Acadian, Gaelic, Portuguese, and English names. As I learned more about these Mi'kmaq names, I learned other stories of personing that would set off a series of consequences. For the Mi'kmaq, personing does not start with Humans. In the Kluskap stories the first Mi'kmaq family were all each born from different combinations of earth, water, fire, and wind. Sometimes it was mud and lightning, sometimes it was dew collected on a leaf, or sea foam blown into a collection of reeds. A Mi'kmaq person is fully relational with everything around them. This is true of many creation stories around the world which contain alternative cultural births, stories that person homo sapien sapiens into a relation with the earth, not as a deposit on the earth by a distant and observing god. These stories have been collected by anthropologists and their cognate disciplines like ethnomusicology, collection has been informed by property relations of modernity and ethnomusicologists are Human.

Ethnomusicology is often taught as the ethnographic study of music culture, a discipline that emerged from the joining of anthropology and music. On the one hand musicology has been limited by its focus on the study of western art music and is complicit in the construction of Whiteness¹³ its anthropological side, as Tim Ingold points out: "has much to say about the lives and times of non-western peoples, [though] it has next to nothing to say about the people of the West" (2018: 49). This has led to a kind of schizophrenia in ethnomusicology that has been difficult to confront.

13 Prof. Phillip Ewell's article "Music Theory's White Racial Frame" has been expanded into a larger project to investigate racism and sexism in Musicology and Music Theory. An overview of the project can be read here: <https://musictheoryswhiteracialframe.wordpress.com/>

As an ethnographic filmmaker of popular music, I have to note that my films that feature so-called non-white people are screened at ethnographic film festivals much more often than those about so-called white people. In a screening at a cine-ethnomusicological film event, which I discuss in detail in *CineWorlding*, more than half of the audience walked out of my screening of *WE'RE TOO LOUD*, an eco-musicological film about a second generation Hippie community being pushed out of their small island economy by encroaching gentrification. Of course, it is possible that the audience walked out because it was hot in the theatre, it was getting late, the film was boring, or perhaps considered poorly made and too long. All of these are possible. After the screening the first question I was asked was "How is this film an ethnography?". I would learn later in trying to understand this question that my film did not explain the structure of the hippie island culture. It was instead an artful immersion into a moment in the lives of these musicians, but it did not elucidate their culture. My approach has been characterized as 'pollution' by those who seek to uphold scientific ethnography. Scientific ethnography in my view maintains an objectivity (whiteness) that is fully complicit with modernity and does not withstand any contemporary philosophical or scientific scrutiny. Over the twentieth century *relationality* has been shown to be foundation to inquiry across many disciplines and objectivity is no longer a gold standard for research, nor does it explain phenomena. I reject scientific ethnography when science is defined by objectivity (whiteness), if it is defined by relationality (ecology) then I would be happy to practice it. But it seems unlikely, given the history of ethnography, that this is going to happen. As such, I have, as Tim Ingold has suggested, begun to engage in artistic research to understand social phenomena.

I have since spent much more time in popular music spaces where, unlike in anthropological spaces, cinema production is not a common scholarly modality but one that holds great promise as popular music studies continue to develop its ethnographic approach. But as popular music does so, it would be useful to do so with engagement in contemporary anthropological thinking. Is it appropriate right now for popular music ethnography to develop when anthropologists like Tim Ingold are trying to leave ethnography behind because of its commitments to culture and race. Instead, Ingold suggests engaging in artistic research instead of ethnography. One might hear in this a proposition for an artistic research approach to the study of the Capitaloscene.

As Felix Guattari and Suely Rolnik (2008) observed *culture* "only exists in terms of markets of power, economic markers, and not in terms of production, creation, and real consumption" (21). Creating a three part typology of culture: value culture (judgement), collective soul culture (a priori), and commodity culture (ie. cultural industries) they come to the conclusion that "there is only one culture: capitalistic culture. It is a culture that is always ethnocentric and intellectocentric

(or logocentric), because it separates semiotics universes from subjective production” (33). As Ingold has noted, ethnography is out of line with the widely accepted idea that reality is fully relational.

Instead of the concepts of ethnography and culture, Ingold proposes anthropology of *ontogenesis* or *relational achievement*. A *culture* is fixed, locatable, findable and it occupies a striated space. A relational achievement is mobile, operates in smooth space, is temporary even in its ongoingness, emphasizes effort to create its momentary existence, and the effort to uphold structures to maintain its ongoingness. The concept of *culture* hides more than it illuminates.

Rolnik, in decolonial terms (2023), frames the question as micropolitical and macropolitical forms: “the struggle to transform the micropolitical principle that directs action is different than the struggle to transform power relations in the macropolitical sphere” (Rolnik 2023: xxii). Micropolitical struggle is experimental and situated “right here right now, with the intention of creating new forms of existence. This entails emancipating desire from its subjectification to the colonial-capitalist system” (Ibid.). A culture is rule bound. A relational achievement is emergent and momentary and can occur simultaneously at a variety of scales, always relationally, and for variable time periods. For Ingold anthropology is not a discipline that does ethnography it is a constantly open question about the formation of social life that requires a constant re-invention of methods and partnerships. This might proceed, Rolnik insists, by developing strategies to “dodge” the “pimp-colonial unconscious introduced by financialized and neoliberal capitalism” found in the “abduction of the creating force” (Rolnik 2023: 6). This research can be undertaken with ourselves in the development of a “kind of research involving our own subjective experience. We must look within ourselves for access points to the potency of creation...this is a work of experimentation on the self that demands constant attention” (Ibid. 7) where the “formulation of ideas” is inseparable from “process of subjectification” (Ibid. 7). Audrey Lorde’s biomythography does just this.

In modernity, when homo sapien sapien is personed as Human—is a relational achievement—it benefits from an unequal hierarchy of value between human and non-human relations that “aligns with the interests of patriarchal, colonialist, and white supremacist power” (Arons 2023: 36). In ecological action seeking to build relationality with other organism in the biosphere Human personing requires critical work. Human personing is extended into the concept of the ‘Anthropocene’ “thus obscures both the history and the future of environmental injustices” (Arons 2023: 36). As Nell Irvin Painter (2010) noted, *white people* are historically an expanding category that incorporates formerly non-white people into systems of racial privilege while keeping other non-white people out. The Anthropocene is a concept that, while attempting to name impacts on the planet, does so by eliding differences of responsibility and power. Anthropocene is an extension of the whiteness of the Human.

Comrade

When I told Mitch Podolak I wanted to go back to school to study ethnomusicology he freaked out. He leaned his large, bearded head over his kitchen table, haloed in pot smoke, and in a booming voice told me a story about a Smithsonian Institute lecture he attended. An *ethnomusicologist*, the word curdling in his mouth, talked at length about coal mining songs with a coal miner sitting off to the side of the stage. When the professor ended his description, Mitch sneared, he pointed to the coal miner to sing. Mitch, now close enough to poke me in the chest: “Is that what you fucking want to do? Use working people as goddamn examples?”. He was furious.

Mitch was turned onto folk music by Pete Seeger in the 1950s when Seeger was blacklisted in the US because of his alleged ties to communism. Seeger, no longer able to perform on big stages made money singing at Jewish summer camps, some of which were in Canada. Mitch attended one of those camps with his sister and was so impressed with Seeger, and his red socks, than upon returning home to Toronto he pawned his clarinet for a banjo. Mitch was active in the Yorkville scene during the folk revival and learning more and more about politics became an active member of the Trotskyist International. In the 60s he worked as an organizer with the Trotskyists and was sent to Winnipeg. In the 70s, when the Canadian political left fractured, he left political parties for good and focused his energy on creating music festivals. He was the founder of a model of festival organizing that has laid a foundation for music festivals in Canada ever since. I met Mitch in the early 2000s first at the Ottawa Folk Festival and then later in Winnipeg when I was working as a cultural programmer for a national Canadian Union of Public Employees conference. It was after one of these evening concerts that Mitch lashed out at me.

I asked him if I could study the creation of the Winnipeg Folk Festival. He said he'd talk to me only after I read Trotsky's *My Life* and George Orwell's *Homage to Catalonia*. I found both books used and read them over the summer. I reached out in the fall and with a few caveats he agreed. Though I had been active as a performer and sound technician at folk festivals for a number of years I never really knew why the older folkies treated Mitch with such reverence. I did not know his political and cultural weight.

When I met Mitch, he was pretty depressed. He felt ignored by the newer festival directors who felt his approach was too old school. Mitch also felt that the political aspirations of folk music had been replaced by a pure market orientation and that most folk music artistic directors no longer understood the political significance and history of the music form. Mitch radicalized me, he was a radicalizer. I learned to play banjo and spent the next seven or so years studying music festival organizing across the country. I spent time with Back-To-The-Landers who *escaped* urban life in the 60s and 70s to move into rural

western villages and small towns. With hippies who organized intentional communities, anarchists and DIY artists trying to find communities fostering and inventing alternative ways of living outside modernity, outside of Babylon in Rainbow Family vernacular. Over these years, and continuing after Mitch's death, his concern for the politics of university study has remained with me. Mitch never separated the future of the planet from the work of music festivals. Building an alternative community with an alternative history meant making alternatives to the Human. He also believed, like Seeger, that we will destroy the planet, that it is too late for Humans. The comrade was a subjectivity he learned during his Trotskyist years and a folkie is a subjectivity he connected and help me connect with which he learned from Seeger and so many others. There are limitations to both of these subjectivities. While they critiqued whiteness on some levels, they still had challenges with race, sexuality, and gender, still so many white men, heroes, and Human histories. Still too much *Anthropos*.

Responding to global warming is not just a question of the environment, it is an ecological issue that includes personing. Ecology is not the study of nature it is "the science of interrelation and interdependence between organisms and between organisms and their environment" (Bateson and Bateson 1987: 207-208). Anthropocene has been proposed as a geological timescale to recognize *Human* impact on the planet, a proposal that was denied by the International Union of Geological Sciences. However, in their decision they also recognized that it will "remain an invaluable descriptor in human-environment interactions".¹⁴ The chair of the committee, Prof. Jan Zalasiewicz of the University of Leicester, who voted in favor of the concept, stated that "the Anthropocene will confusingly continue to represent widely different concepts. This has been a missed opportunity to recognize and endorse a clear and simple reality, that our planet left its natural functioning state, sharply and irrevocably, in the mid-20th century".¹⁵ And while often climate change is usually what one thinks about in terms of the Anthropocene it is only one of eight planetary boundaries "that are crucial to maintaining an earth-system environment in which humanity can safely exist" (Foster et al. 2010: 14). But in the context of the three ecologies (biosphere, semiosphere, technosphere) the failure of the anthropocene might help open space for new critical approaches.

Wendy Arons writes that *Anthropocene* is "both misleading and obfuscatory" ... and "both the arguments it supports and the politics and solutions proposed in its name tend to replicate the very problems that the term seeks to illuminate" (2023: 35). Central to the problem of the Anthropocene (and perhaps Anthropology) is the *Anthropos*. The *Anthropos* is said to be the ancient Greek word for human,

¹⁴ <https://www.theguardian.com/science/2024/mar/22/geologists-reject-declaration-of-anthropocene-epoch>

¹⁵ *Ibid.*

but Human is a 15th century concept that has flourished in modernity. The universalizing Anthropos-Human proposes a collective personing. However, the history of Modernity is full of examples personing being withheld on the basis of race, class, gender, sexuality, and ability—limits produced, as Foucault illustrated, which define Modernity/Whiteness itself. The Human in Modernity obscures the difference between the homo sapien sapien (biological birth) and Human, a second cultural birth. Modernity has proposed that all homo sapien sapiens are also Humans, but this is the universalizing slight of hand that allows all persons to be equally included in causing the Anthropocene.

In 2016, in research with Mitch about activist music festivals I wrote about the hidden inequality in the Anthropocene by describing it as *Predatory*:

Predatory anthropocene began a world war in the 1950s. There are no frontlines, and parades will not make a difference. We are not fighting one particular thing, or even a group of people. It is a vast machine eating the Earth. It is not a thing separate from us. Predatory anthropocene is a collective subjectivity excreted during the expansions of global capitalism. It is, or rather, we are consuming the resources of the Earth, creating massive impacts on Earth systems, fueling and being fueled by fears and desires. Predatory anthropocene is creating misery all over the world. We see it every day in news footage of war, disease, hunger, and poverty. Too many of us see these things while sitting safely at home: wars against youth, against women, against indigenous people, against people of color, against the environment, against our hope for solidarity, and against collective imaginaries for a better future. Many experience the impact of these wars directly; many more are experiencing decreased quality of life, social cohesion, access to affordable child care and education, and income security, along with increased debt, anxiety about society, and concern about the future of our species. (vii)

With predatory anthropocene I was attempting to bring attention to the inequalities within global capitalist circuits and to better understand collective action in folk music, which has been calling out environmental issues and the need for new forms of anti-capitalist *folk music* and anti-racism (highland school for instance) collectivity since the 1930s (itself a continuation a 19th century anarchist and communist anticapitalism). While anarchist critique of ownership courses through these movements, it still struggled with articulating critical attention to Whiteness and its political alternatives. The obfuscation of the Anthropos leads to two levels of injustice. The first is that all Humans, that is all people, have contributed to, and must take responsibility for the Anthropocene. European anarchism and communism have responded to this by attempting to create alternative social subjectivities like worker, comrade, and folkie which try to bring attention to differences in power relations. But these movements had difficulty recognizing the need to address race, gender, and sexuality even

though they could have made Olympe de Gouges required reading. Though in fairness it took me years before I felt I could and should read Audre Lorde

While these (worker, comrade, folkie) contenders for subjectification contributed an alternative to the universalizing modern Human (Whiteness) it faltered address in two ways. The first was with race, gender, and sexuality and the second (connected to the first), the valuing of individuality. In Modernity all Humans are ontologically individual. Problems are caused by individuals and solutions require individual action:

The notion of the “Anthropocene” also has the drawback that it can be readily aligned with the discourse of individualism; that is, its universalizing of responsibility for changes to the earth’s climate also, paradoxically, plays into campaigns that suggest that solutions lie in (collectivized) individual actions, such as recycling, using energy-efficient light bulbs, or adopting a plant-based diet. This is a discourse that has all too frequently been mustered as a diversionary tactic by capitalist entities anxious to forestall profit-threatening environmental regulations, as in the 1970s “Keep America Beautiful” antipollution ad campaign, in which a Native American (played by an Italian American actor) paddled down a polluted river with a tear in his eye while a somber voice intoned “People start pollution. People can stop it.” That advertising campaign was, in fact, sponsored by the soft drink bottling industry, which sought to combat environmentalists’ attempts to pass legislation curtailing the use of disposable bottles. (Arons 2023: 36)

The concept of Capitalocene better articulates what I was trying to achieve with predatory anthropocene. Capitalocene “directs attention to the socioeconomic system that enabled the large-scale transformation of the earth through equally large-scale exploitation of ‘cheap’ natural and human resources” and is “the nexus between capitalism and colonialism” (Arons 2023: 37). As Harney and Moten express this connection: “the first odious vessel produced by and for logistics is not the slave ship, but the body—flesh conceptualized—which bears the individual-in-subjection” (2021:14). While anarchist movements critiqued property, they were not sufficiently radical to overturn the foundation of property relations, the self-possessed individual as property. In the “Theft of the Assemblage” in *All Incomplete* Harney and Moten write:

Enlightenment interiority emerged from this *emplotment* of time and space – to borrow from Hayden White – this separation from what is shared. But interiority is only for the owning mind. Because what allows this mind to take possession of itself is its ability to grasp property, which is something it now posits as beyond itself. It takes what it is taken from for what it needs to create itself, and not just needs but compulsively, interminably, voraciously seeks without end. In other words, the emplotment of time and space in the mind takes place through the emplotment of time and space on earth, in a conversation of emptiness into world, and is simultaneously taken as a fulfillment of mind, its interior appointment in and of what can

now be conceptualized as body. (15)

Human, Individuality, Capital, Whiteness is a tangle called Modernity. Exclusion from Whiteness and Humanness, what economists call *externalities*, makes a resource by denying value. It does not possess value as self-possessed property, and it is therefore not a person. While some critical scholars have pointed out that modernity does not include nonhuman persons, they overlook the nonhuman organizing principle of modernity's transformation into capitalocene: corporations-as-persons. Corporations, like nonhuman persons, operate beyond the legal confines of human persons and use human persons as component parts of their livingness. Their ethics and morality are capital. Validating a decision is based on economic return, not logic or morality. The Human persons who make up part of the body for this nonhuman person are empowered with the right to act for the production of profit. Nearly anything, as we have learned from history, is available to be converted into capital. And their ecological negative impacts on the three ecologies are beyond their concern (externalities). This logic cannot be separated from whiteness.

Harney and Moten remind us that the notion of self-possession is a property relation that leads to the threat of loss, of losing oneself; modernity makes the maintenance of self an issue of loss prevention and therefore a protection of private property. This is difficult to hear, that self-possession treats oneself as one's own property: "In this double loss of sharing – given in owning and in the imposition of being-owned – that the most deadly, planet-threatening, disease of the species-being emerges: whiteness. And it is for this reason that we can say logistics is the white science...establishing the spacetime of possession and self-possession in ownership...a stomping of the world out of earthly existence and into racial capitalist human being" (2021: 17). This is the problem with the Anthropos, it is an extension of the property regime of Whiteness/individualism that is complexly complicit with Human, Capital and Race employment: "space is counted in order to be occupied" (Deleuze and Guattari 2010: 18). Conservatives do not like to hear this, but Whiteness is the beginning of their much-hated *Identity Politics*. While it would be enough if Anthropocene suffers alone from the above problems, but it is also not supported by the scientific community. Capitaloscene on the contrary, is supported by geological evidence "that capitalism and colonialism marked the beginning of a new world-system not only in a socio-politico-economic sense but also on a global biogeochemical scale" (Arons 2023: 37). Capitaloscene proposes a starting point for rethinking anthropology, and its cognate disciplines, in its reorientation to a related regime of ownership: culture.

The concept of *Capitaloscene* first emerged from Green Marxism recognizing that "Capital is the systematic force organizing social production and driving industrialism to intensify the exploitation of nature. Given the logic of capital

and its basic operations, the rift in the carbon cycle and global climate change are intrinsically tied to capitalism. In fact, the continued existence of capitalism guarantees the continuation of these events” (Foster et al. 2010: 138). Donna Haraway agrees that “the Anthropos did not do this fracking thing” (2016: 47) and that “if we could only have one word for these SF times, surely it must be the Capitalocene” (2016: 47.) For Haraway though, the Capitalocene still has too much of the Marxist narrative (too white and patriarchal). Capitalocene can provide a starting point for alternative (anti-capitalist) futures, but for Haraway it must go further than the Marxist imaginary: “the Capitalocene is terran; it does not have to be the last biodiverse geological epoch that includes our species too. There are so many good stories yet to tell, so many netbags yet to string, and not just by human beings” (49). These good stories need new characters and storylines that do not center conflict and masculinist heroics.

Cyborg

I first read the Cyborg Manifesto on a bus heading to school. Sitting in a classroom it made no sense to me. Its prose felt obtuse, and I was frustrated. Haraway’s *cyborg figures*

inhabit a mutated time-space regime that I call technobiopower. Intersecting with-and sometimes displacing-the development, fulfillment, and containment proper to figural realism, the temporal modality pertaining to cyborgs is condensation, fusion, and implosion. This is more the temporality of the science-fictional wormhole, that spatial anomaly that casts travelers into unexpected regions of space, than of the birth passages of the biopolitical body. The implosion of the technical, organic, political, economic, oneiric, and textual that is evident in the material-semiotic practices and entities in late-twentieth-century technoscience informs my practice of figuration. (1997: 12).

What is figuration? How does SF (speculative fabulation) cast travelers into unexpected regions? And then slowly it grew in me over the years. Figurations are the names of living, shifting, matrixes of interdependence. Speculative fabulations provide alternative figurations that can be lived in, and in their living relationalities are met. Figurations, both as concept and in their living, slowly loosened my grasp on my Human commitments. With each of the films that I made that were increasingly somewhere between fact and fiction I intuited more about speculative fabulations, these experimental figurations of living beyond the capitalocene.

But this took time. It required accepting the whiteness, patriarchy, and individualism in both the comrade and the *activist* cinema production that I was attempting. In the beginning I was the filmmaker. In time the I became harder to hold onto and the relationality and film forms changed. It took time to let

go of the connection to the white male comrade, the masculine image of the radical, the resonance of anger and the desire to fight, to have a standoff against macropolitical power. The dialectic is delicious. It was only as I felt myself splitting up, of trying to find a way to let go of the image of whiteness, its masculinity, its obsession with direct conflict that I began to feel for the edges of the cyborg. Its edges were not as hard as the cyborg SF that I grew up with, it was not Robocop it was something else. It was a cyborg of relationality.

The Cyborg manifesto is an “ironic political myth faithful to feminism, socialism, and materialism” (2016b). Haraway’s cyborg is a critical biomythography of “technoscience [that] extravagantly exceeds the distinction between science and technology as well as those between nature and society, subjects and objects, and the natural and the artifactual that structured the imaginary time called modernity” (1997:3). The *imaginary time called modernity* has, it turns out, quite a grip on figuration and speculative fabulation. Gilles Deleuze’s *control society* and Mark Fisher’s *capitalist realism*, and more recently Acid Horizon’s *Anti-Oculus* are part of modern figuration that supports the ongoing shape of white and masculine subjectification even as it functions as critique. Haraway’s braiding of cyborg SF with feminist Marxism is a creative alternative to the too-often totalizing (too male and too Human) narratives of critical theory and postmodernism.

Worldings are not evasions, they are critical-creative practices of terraforming—making new worlds. Contributing to new worldings produced worm holes that brought me back to my create practices, being a musician, composer, learning to make film, learning to write, photography. And in each practice, I began to recognize art-making’s process as a growing together with technology. The cyborg myth rearranged my biography and taught me to feel for another narrative of creative practice, to the ones that I owed. This new narrative where technologies provided access to the already existing webs of relationality that when narrated move from virtual to actual webs. Virtual webs of relationality are real, they are just not yet actualized. Speculative fabulation is storying the virtual webs into actuality, speculative fabulation illuminates virtual webs of relationality, alternative figurations. The radicality of biomythography is in the storying, the storying worlds. Virtual relational webs take specific form, figuration. Speculative fabulation does not invent relationality, it illuminates.

In CineWorlding I became the cyborgrapher, tentatively storying the emerging technobio hybridity of my living. These cameras, harddrives, lenses, softwares, films are part of me, part of us, and connect us together into assemblages that do things. Haraway’s cyborg manifesto narrates us out of Marxism, it stories an alternative to the comrade—not a progression beyond, beyond is linear and keeps us anchored to modernity’s figurations. Cyborgrapher is an activist figuration in another way, a storyteller of worldings that exist and may exist. These figurations use the affordances of cinema, its colour and sound intensities, its movement

and duration. These are ways of thinking, cinema-thinking that contribute to new models of storytelling. But if we look too closely at the films, we miss that the activism is not just the objects on the screen, it is the transformation of Human and Comrade into Cyborg. Cyborg is a capacity. Critical biomythography allowed me to recognize Haraway's cyborg and our speculative fabulations beyond the single authorial body of Humanism and the Comrade. We are already a we, and as we began to feel this expansive relationality, the relational achievement of bodies and machines, cyborg figurations, we began recognizing ourselves separate from the figuration of the capitalocene. Capital is a cyborg figuration; it is an organization of the biosphere-semiosphere-technosphere. Speculative fabulation reorganizes capitalist figuration (capitaloscene) and introduces other possible forms. And we noticed something else, a haunting of Whiteness and colonization. We began to recognize in this web of relationality another subjectivity hiding inside Modernity-Whiteness-Private Property, a spectral figuration: Wétiko.

Wétiko

In 2010 I had just begun a postdoc and Dr. David Lertzman from the University of Calgary hired me as filmmaker to work on a project that would become *Pimachiowan* (2016). His larger project, the *Environment Indigenous Energy Interface* grew out of his interest in finding ways for Traditional Ecological Knowledge (TEK) and Western Science to contribute to ecosystem-based management in industry (Lertzman 2010). Lertzman recognized that western science is learned in university, but Traditional Ecological Knowledge (TEK) was “acquired through deep cultural immersion and training over time, often in remote locations” (2010: 109). He had partnered with (now chief) Conroy Sewepagaham from Little Red River Cree Nation. We met with Sewepagaham in Edmonton, Alberta and at Lertzman's home outside Canmore, Alberta a number of times. We were really not getting anywhere with the documentary about the Canadian constitutional requirements for industry to consult and accommodate Indigenous people in industrial developments on Indigenous land. During the conversations Lertzman would refer to locations at Little Red and he and Sewepagaham would discuss process of introducing industry people to the land. Lertzman would refer regularly to TEK, Sewepagaham would discuss the similarities between Nehiyaw (Cree) ways of knowing and systems theory. I was mostly quiet and trying to figure out how to make a film with all of this complexity. In the end Lertzman suggested that I travel to Little Red River and spend some time “on the land” with Sewepagaham.

Driving mostly north, the trip took about thirteen hours from Edmonton to Little Red River, located a little less than one hundred kilometers from the Northwest Territories. In the summer it does not get dark for very long and in the winter the days are extremely short. On this summer visit Sewepagaham and I spent

our days driving around the territory “seeing with my own eyes” the land and hearing its stories. The place where his grandfather canoed out to sign Treaty 8 with the Canadian government agents in 1899, the place where his ancestors signed peace with the neighboring Dene, the powwow grounds, the small barge that ferries people across the narrow part of the Peace River. At the end of the tour, we climbed a hill and from this vantage point we were able to see the entire territory, *okâwîmâwaskiy*, mother earth.

I did not understand then that I was being introduced to a new figuration. It was not a relationality between human and nonhuman, but a wholism of relational personing that does not start by taking personhood away from nonhuman relatives:

the Cree concept of the self is oriented towards wholism by nurturing a wholistic self that coexists in the world with other life largely through the structuring processes of *superpositionality* and *resonance*. It is through these processes that the self is able to be part of a whole *and* the whole. The capacity to tap into these processes are shared among all living things by virtue of their being comprised, in part, with a *spiritual* domain. (Walker 2021: 93)

Over the course of the following five years, I would learn lessons from Lertzman and Sewepagaham about Traditional Ecological Knowledge and Nehiyaw relationality. The film *Pimachihowan* (2016) would become a profound teacher (MacDonald 2023: 189-2010). Sewepagaham’s fire teaching about relationality continues to propose a new relational figuration.

Toward the end of the trip Sewepagaham’s truck got stuck in deep mud. I would find out years later that it was not actually stuck, that he performed its stuckness to create a reason for us to walk the ten or so kilometers home. Armed with a rifle we began to make our way home along the mostly straight and grey graveled road. We walked and talked for a long time. The sun was coming down toward the horizon but would not fully descend for very long. It was late June. The air buzzed with large flies and even larger dragonflies. We walked for hours without anyone driving by.

Eventually, a small truck drove by but to my surprise it did not even slow down. Leaving us in a cloud of dust laughing and a little bit stunned, we continued on our way. Twenty or so minutes later the truck returned with the driver hollering in *nēhiyawēwin*. Sewepagaham laughing, approached his cousins truck and we all climbed in the open back. The drive home did not take long. Sewepagaham would tell me later that his cousin thought we were *wétiko*, white skin cannibal spirits. We all laughed at the mistake.

Five or so years later I was invited to make a film at Kainai, in Blackfoot territory called *Elders’ Room* (2019) with critical pedagogy professor Shirley Steinberg. On the first weekend of filming I drove around the Kainai traditional territory listening to a traditional welcome song. Before I began making the film, or even meeting

any of the elders, youth, teachers, or guidance counselors we would be filming, I introduced myself to the land. This is what I learned from Conroy. With the song looped I let the land direct the filming in what would become an audiovisual land acknowledgement that followed the textual land acknowledgement in the film. I had indeed learned a great deal with Lertzman and Sewepagaham, I was a different kind of filmmaker and practiced a different modality of figuration.

I arrived at Head-Smashed-In Buffalo Jump Museum and explained the project to the museum staff asking if I could film the exhibits. They agreed. It was during the filming of one exhibit in particular that returned me to that night with Sewepagaham. Behind glass a small mountain of buffalo skulls next to a picture of white bearded men with rifles who stood in front of a massive mountain of buffalo skulls and bones. I knew about the colonial massacre of buffalo, but I had never seen these photos, and never while standing next to actual bones, on the actual land where they were massacred. The goal of the massacre was to wipe out the keystone species that the many Indigenous nations who lived nomadically on the prairies relied. It was the reflection of my bearded face with a camera on my shoulder next to the bearded face of the colonial rifle holding murderers that shook me. Was it really a mistake when they thought I was wétiko? Or was it a recognition of something that I had been avoiding. A history of colonial madness that still exists in this society, that I play some role in perpetuating, perhaps wétiko is a figuration in me. Is there space in King's biomythography for a haunting?

Haraway's cyborg allowed me to get some distance from the Human and the Comrade and these figurations allowed me to understand Sewepagaham's teachings, one of which was wétiko. Was I indeed possessed by wétiko? I noticed that the rest of the museum experience shielded me from the cannibalistic Whiteness of wétiko's colonial madness. Was this shielding an expression of *White Fragility* (DiAngelo 2016) that stemmed from a fear of facing haunted toxic masculinity (Connell 2005, Kirby 2019), wétiko's insatiable hunger that made species extinction and attempted genocide possible? Killing to make space on the land, to own the land. Whiteness as a colonial psychosis, a social "disease of exploitation, Imperialism, and Terrorism" (Forbes 2008). Wétiko is a Nehiyaw story that preexists colonization. It is not just a name for whiteness, but it does usefully name a figuration of colonial desire. For Nehiyawak (Nehiyaw people) the recognition of wétiko possession requires community action. What will I do with this knowledge of my haunting? Is the government and industry's colonization of the semiosphere, capitalocene a figuration of wétiko?

Decoloniality is a question about how colonial history lives in the present, in *our* bodies. It lives both in my personal family history, of Gaelic and Acadian people, Scottish and French families dislocated during the 16th-18th century preparation for colonial invasion, the creation of colonial foot soldiers through the systematic dislocation of poor people from their homes and histories. In eastern Canada,

where my families settled, their continued dislocation from their villages and attempts at independence and their ultimate incorporation into Whiteness in the industrialization of the 20th century. Now I am in the Canadian west, living on the edge of the Boreal Forest and being invited to recognize the haunting of Wétiko. Do I look at this invitation as a gift, to learn something more and more deeply about what I have inherited. The challenge I face with Whiteness, a history of family trauma disappeared by the settler-indigenous binary as if all white skinned people are White. None-the-less I have become White and have inherited colonial tools and privilege. Wétiko is an opportunity to call-in decolonial family, to remake kinship ties across species division, and in doing so, working to heal the haunting. This means perhaps learning new ways to tell stories. Decoloniality is not just in macropolitics, the decolonizing of institutions and their forms (including pedagogy and knowledge systems), it is also the micropolitics of my names. Practicing new ways to spell my name, namings to deconstruct Whiteness, namings that shine light into the shadows where Wétiko hides. Namings that are spells.

Witch

Namings. Dr. David Lertzman also spelled his name Daveed. Lertzman was a business professor, Daveed was a bard for an eco-feminist wiccan coven that gathered just outside Bellingham, Washington at Mela's home. Mela, the priestess. Daveed, the bard. I met them both when my then-wife visited Mela, her goddess mother for summer solstice. Tall mixed cedar and popular trees surrounded a lush green field. The house was tucked away in a small suburb. Mela had moved here years earlier from California to be closer to seasons. She had known Starhawk and practiced the spiral dance in the Reclaiming Movement. Mela learned that

we cannot reshape consciousness by force or through fear, for to do so would only reinforce what we are trying to change. We must bring about change through nonviolence, physical and spiritual. We are called to take a radical leap of faith, to believe that people, given the opening to dream of new possibilities, with tools and vision will create a living future. (Starhawk 1979/1999: 23)

Mela believed that this was possible and gathered her community around her in Washington State to create her own coven.

Daveed was introduced to Mela during his PhD work in the late 1980s. Throughout the 1990s he became the bard of the community. For Daveed, Goddess worship was an alternative to modernity, a practice of re-enchanting the world. Aware of the threat of extractivism from Indigenous Traditional Ecological Knowledge he contributed original sacred songs and maintained a boundary between what he

learned from Indigenous community and the rituals invented and practiced. For Daveed, earth magic was something that was practiced in ancient Europe and accessible not through historical study necessarily, but through the invention of practices to actualize the relationalities that are already there. The figuration of Goddess worship would be informed by what he learned from Indigenous elders, but he was certain that we must invent our own traditions.

I arrived in the early 2000s having just completed my MA. I arrived as a comrade and Daveed and I connected around Mitch. David had grown up in Winnipeg, where Mitch was a major figure, and David had been a blues musician there. He understood my orientation to the comrade and to music and he, Daveed, helped me see an alternative approach. Over a first long chat around the dying solstice fire we connected around the idea of an ecological musicology that would not see the land as a context but as a contributor. We talked about music and magic and began a long-term friendship and collaboration.

Daveed believed powerfully in the Goddess, not as an entity but as a figuration of relationality. He shared with me the way the Goddess could prepare us for our service work to decoloniality of Indigenous-Settler relations, but also our understandings of masculinity, sexuality, and creativity. He had read Starhawk's *The Spiral Dance* quite closely finding in it ways of thinking through the work he was doing as Dr. Lertzman. For Starhawk, as for Daveed:

the rediscovery of the ancient matrifocal civilizations has given us a deep sense of pride in woman's ability to create and sustain culture. It has exposed the falsehoods of patriarchal history, and given us models of female strength and authority. Once again in today's world, we recognize the Goddess—ancient and primeval; the first of deities; patroness of the Stone Age hunt and of the first sowers of seeds; under whose guidance the herds were tamed, the healing herbs first discovered; in whose image the first works of art were created; for whom the standing stones were raised; who was the inspiration of song and poetry. She is the bridge, on which we can cross the chasms within ourselves, which were created by our social conditioning, and reconnect with our lost potentials. (Starhawk 1979/99: 103)

I struggled with the idea of the Goddess and the God. I felt that even though Starhawk said many times in *The Spiral Dance* that these figurations are not meant to divide the cosmos along sex roles, it is hard to break with Human and Comrade thinking. But what I did learn in the coven, and especially from Daveed, is the power of ritual practice in everyday life. The ways that enchanting the world can contribute to decolonizing Whiteness and Modernity, and the ways that both Daveed and David Lertzman could both exist simultaneously, shifting back and forth as needed, sometimes even in the middle of a conversation. Each of us in our too-short time together changed many times. We were the closet of friends and confidants, and sometimes locked in bitter dispute. Very few people

could make me as angry as Daveed could, and few people are as compassionate and open to the world as he was.

Conclusion

With Daveed I did indeed become some kind of witch. Over the years we spent together I began to see my filmmaking as a relational practice, a cyborg figuration that through enchanting the world could become a spell to open up subjectivity in ways other than those prescribed by Whiteness and Modernity, in ways that could become sensitive to actualizing relationalities, to thinking ecology and magic, and now hauntings as relational forms. Actualizing the virtualities of relationality is a life-long process. Artmaking and artistic research can be a spell against coloniality. The casting of spells, the creativity of the comrade, the generosity of the Goddess, the call to healing community made by recognizing the presence of Wétiko, all of these things are how I spell my name outside the Human. Critical biomythography is the narration of these subjectivities emerging alongside my ritual practice of CineWorlding. It is an actualizing of the virtualities that continue to contribute to this emerging artistic research practice. As the Human's certainly fades into the blurriness of relationality we might find there a practice that helps us see ourselves ecologically. In seeing ourselves ecologically we can begin to recognize the capitalocene figurations that use Human subjectivity as its operators. As we learn this lesson, we can turn to art to invent new practices, new relational subjectivities, new ways to spell our names. We will know if we learn new names from the colour of the sky.

Bibliography

ARONS, Wendy. We Should be Talking about the Capitalocene. **TDR: Names and Forms**, v. 67, n. 1, p. 35-40, 2023.

BATESON, Gregory; BATESON, Mary Catherine. **Angels Fear**: Towards an Epistemology of the Sacred. New York: MacMillan Publishing Company, 1987.

BRAIDOTTI, Rosi. Writing as a Nomadic Subject. **Comparative Critical Studies**, v. 11, n. 2-3, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 163-184, 2014.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. **Gender and Society**, v. 19, n. 6, p. 829-859, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Nomadology**: The War Machine. Seattle: Wormwood Distribution, 2010.

DIANGELO, Robin. White Fragility. **Counterpoints**, n. 497, p. 245-253, 2016.

FORBES, Jack D. **Columbus and Other Cannibals**: The Wétiko Disease of Exploitation, Imperialism, and Terrorism. New York: Seven Stories Press, 1979.

FOSTER, John Bellamy; CLARK, Brett; YORK, Richard. **The Ecological Rift**: Capitalism's War on the Earth. New York: Monthly Review Press, 2010.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Molecular Revolution in Brazil**. Los Angeles: Semiotext(e), 2008.

GUATTARI, Félix. **The Three Ecologies**. London: The Athlone Press, 2000.

HARAWAY, Donna J. **Modest_Witness@ Second_Millennium: FemaleMan@_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience**. New York: Routledge, 1997.

HARAWAY, Donna J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016a.

HARAWAY, Donna J. **Manifestly Haraway**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016b.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **All Incomplete**. New York: Minor Compositions, 2021.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study**. New York: Minor Compositions, 2013.

INGOLD, Tim. **Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence**. New York: Routledge, 2022.

INGOLD, Tim. **Anthropology: Why it Matters**. Cambridge: Polity Press, 2018.

KING, Rosamond S. Radical Interdisciplinarity: A New Iteration of a Woman of Color Methodology. **Meridians: Feminism, Race, Transnationalism**, v. 19, n. 2, p. 445-456, 2019.

KIRBY, Roger; KIRBY, Mike. The Perils of Toxic Masculinity: Four Case Studies. **Trends in Urology & Men's Health**, v. 10, n. 5, p. 18-20, 2019.

LERTZMAN, David Adam. Best of Two Worlds: Traditional Ecological Knowledge and Western Science in Ecosystem-Based Management. **BC Journal of Ecosystems and Management**, v. 10, n. 3, p. 104-127, 2010.

LORDE, Audrey. **Zami: A New Spelling of My Name**. Berkeley: Crossing Press, 1982.

LOVELESS, Natalie. **How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation**. Durham: Duke University Press, 2019.

LOVELESS, Natalie. **Knowing & Knots: Methodologies and Ecologies in Research Creation**. Edmonton: University of Alberta Press, 2020.

MACDONALD, Michael B. **Playing for Change: Music Festivals as Community Learning and Development**. New York: Peter Lang, 2016.

MACDONALD, Michael B. **CineWorlding: Scenes of Cinematic Research-Creation**. New York: Bloomsbury Publishing, 2023.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Durham: Duke University Press, 2016.

MANNING, Erin. **For a Pragmatics of the Useless**. Durham: Duke University Press, 2020.

MAUSS, Marcel. A Category of the Human Mind: The Notion of Person; the Notion of Self. In: CARRITHERS, Michael; COLLINS, Steven; LUKES, Steven (Eds.). **The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-25, 1938.

PAINTER, Nell I. **The History of White People**. New York: W. W. Norton and

Company, 2010.

ROLNIK, Suely. **Spheres of Insurrection**: Notes on Decolonizing the Unconscious. Cambridge: Polity Press, 2023.

SPATZ, Ben. **Race and the Forms of Knowledge**: Technique, Identity, and Place in Artistic Research. Evanston: Northwestern University Press, 2024.

STARHAWK. **The Spiral Dance**: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess. New York: Harper One, 1979/1999.

WALKER, Katherine. **Okâwîmâwaskiy**: Regenerating a Wholistic Ethics. University of British Columbia, 2021. (Dissertação).

Michael B. MacDonald

Michael B. MacDonald is an award-winning cine-ethnomusicologist, professor of music, and Chancellor's Research Chair at MacEwan University's Faculty of Fine Arts and Communications in *amiskwacâskahikan*, what settlers call Edmonton, Alberta, Canada. His ongoing research investigates research-creation in the posthumanities, audiovision, and DIY culture.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9083-9357>

SEÇÃO TEMÁTICA

Derivas, resistências, artes no/ pelo Antropoceno. Apresentação

*Drifts, resistances, arts in/through the Anthropocene.
Presentation*

10.47456/rf.v20i31.46852

Paula Guerra

(Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), Portugal)

Vivemos um processo trans global de instabilidade que afeta diversas áreas da vivência e da ação social e humana e não-humana. Assim, ao pensarmos numa dinâmica de desconstrução da época do Antropoceno estamos, na verdade, a favorecer um entendimento mais abrangente em torno de processos de (re)construção identitários individuais e coletivos, incluindo aspetos como o ecofeminismo, ecossistemas multidimensionais, migrações, colonialismo e pensamento decolonial, alterações climáticas, extrativismos, entre outros, circundando toda uma diversidade de dinâmicas que têm nas artes o seu foco de expressão mais perene e (re)fundador. As derivas e resistências artísticas no/pelo Antropoceno aqui apresentadas resultam da convergência, da comunicação e da troca nas áreas da sociologia, da antropologia, da economia da cultura, dos estudos culturais, dos estudos urbanos, da educação artística, das humanidades, da arquitetura, da história de arte, entre outras.

O conceito do Antropoceno descreve a época geológica em que a ação humana se tornou uma força geofísica dominante, provocando alterações no planeta em escalas que vão do local ao global (Artaxo, 2014). Esse processo leva-nos a um momento transglobal em que instabilidades se manifestam em diversas dimensões da vivência e da ação, tanto humana quanto não-humana. Assim, o Antropoceno, ao tornar evidente a escala de impacto da humanidade sobre o planeta, também expõe os desequilíbrios estruturais da sociedade, incentivando reflexões e movimentos em direção à desconstrução das lógicas que sustentaram a dominação e exploração ambiental e social. Essa desconstrução favorece novas formas de pensar identidades e relações de poder, em especial as ligadas a ecossistemas, migrações, colonialismo e pensamento decolonial, em áreas como o ecofeminismo, os estudos culturais e a arte. Aliás, este conceito tem sido amplamente discutido por autores como Donna Haraway (2016) e Bruno Latour (2017), que problematizam o impacto das ações humanas no planeta,

mas também convocam uma análise das desigualdades intrínsecas nesse impacto. Haraway, em *Staying with the Trouble* (2016), propõe o conceito de “cthulucene,” uma era alternativa que foca nas alianças e nos vínculos entre espécies, contrariando a lógica do Antropoceno, marcada pela dominação e exploração. Assim, o ecofeminismo surge não só como crítica, mas como um movimento que propõe novas formas de conexão entre o ser humano e o meio ambiente, enfatizando a importância de superar as dicotomias homem/natureza e dominação/sustentabilidade.

O ecofeminismo, por seu turno, oferece uma lente crítica essencial para entender a relação entre a exploração ambiental e as opressões de gênero. Carolyn Merchant (1980) e Vandana Shiva (1988) argumentam que a degradação da natureza está profundamente ligada a uma cultura patriarcal que também subjuga mulheres e minorias. Segundo essa visão, as práticas extrativistas e as desigualdades de gênero não são problemas isolados, mas sim interligados, demandando uma abordagem inclusiva e de justiça ambiental. Deste modo, quando pensamos em “ecossistemas multidimensionais”, consideramos não apenas a biodiversidade física, mas também as relações simbióticas entre diferentes agentes, humanos e não-humanos, ampliando a visão de sustentabilidade para incluir aspectos de justiça social e de bem-estar coletivo. Essa visão está alinhada com a teoria de Donna Haraway (2016) e seu conceito de *multispecies flourishing*, que promove uma convivência mais equilibrada entre espécies e uma conexão ética entre os seres, ao invés de uma visão de domínio da natureza. Então, para Haraway (2016), o Antropoceno convida a pensar numa “era de cuidados”, em que a sustentabilidade não é apenas ambiental, mas também social, promovendo um mundo mais inclusivo e diverso.

A par disso, o fenômeno das migrações globais, acentuado por questões como guerras, mudanças climáticas e crises econômicas, revela as consequências diretas das desigualdades globais e das crises ambientais no Antropoceno. Autores como Achille Mbembe (2018) trazem a importância da (re)construção identitária para os migrantes e minorias, defendendo que a identidade é um processo de constante negociação e adaptação a partir das circunstâncias históricas e sociais (Guerra, 2024). Neste interstício, a arte emerge como um campo de resistência e transformação social ao confrontar as dinâmicas exploratórias do Antropoceno e oferecer alternativas de percepção e convivência. Na teoria cultural e na sociologia da arte, como desenvolvidas por autores como Raymond Williams e Pierre Bourdieu, a arte é vista como uma prática social que não apenas reflete o mundo, mas também participa ativamente na sua transformação (Guerra, 2023). Artistas contemporâneos, ao explorarem temas de ecologia, migração e justiça social, criam espaços de diálogo que questionam o modelo hegemônico de desenvolvimento e oferecem novas possibilidades de existência.

No artigo “How we learn our names is written in the colour of the sky: personing

in the Capitalocene”, Michael B. MacDonald discute o conceito de Capitaloceno e propõe uma alternativa à compreensão dominante do Antropoceno, explorando como as identidades se formam e resistem nesse cenário de crise. A sua análise conecta-se com a ideia de que as artes atuam como meios de refazer e ressignificar essas identidades, reintroduzindo subjetividades que a narrativa capitalista global suprime. Já Paula Guerra, Jaqueline Torquato de Oliveira, Jovani Dala e Rosely Kumm, em “Quando a violência toca. A paisagem sonora na recepção da obra de arte,” exploram o papel da violência estrutural na experiência estética e na recepção artística. Este artigo ressoa com a proposta de Achille Mbembe (2018) sobre o necropoder, onde a violência se estende até à estética, modelando inclusive a maneira como os sons e as paisagens são interpretados. Nesse sentido, a arte torna-se um espaço de confronto com os ecos de violência presentes nas hierarquias ambientais e coloniais do Antropoceno.

A luta por representação e igualdade no contexto do Antropoceno também abarca a questão de gênero. Em “In Focus: Capturing female rock photojournalists trailblazing attitudes on gender and stereotypes (1970-1980s),” Angels Bronsoms investiga como fotógrafas pioneiras desafiaram os estereótipos de gênero nas décadas de 1970 e 1980, subvertendo normas de masculinidade na cobertura jornalística musical. A resistência de gênero e a articulação de novas subjetividades nas artes oferecem aqui um importante paralelo para entender como os papéis de gênero também são questionados nas esferas culturais e sociais do Antropoceno.

Olga Kempinska, em “Moda na poesia. Os usos do fictício e da alteridade,” explora o papel da moda como um espaço de expressão poética e de alteridade. Através da fusão entre moda e poesia, Kempinska destaca a construção de identidades múltiplas e heterogêneas, abrindo espaço para uma estética do Antropoceno que privilegia a diferença e a multiplicidade. Paralelamente, a convergência entre corpo e território no Sul Global, tema que conecta arte, geografia e identidade, é explorada por Sofia Sousa, em “A deriva de Rubiane Maia entre o corpo-território no Sul Global.” Aqui, a corporalidade torna-se uma forma de resistência territorial e cultural, uma “(re)existência” que enfatiza o corpo como um território de luta e transformação em contextos pós-coloniais, onde as experiências vividas no corpo são diretamente moldadas pelas desigualdades globais do Antropoceno.

Rosana Paste, em “A (re)existência tapuia: somos goitacazes, botocudos, aymorés e puris,” explora o tema da resistência indígena no Brasil, enfocando a ressignificação de identidades indígenas no Antropoceno. A sobrevivência e resistência cultural desses grupos sublinha a crítica ao conceito de Antropoceno como estrutura normativa e dominante, revelando outras formas de coexistência que valorizam a diversidade e os saberes ancestrais. Por seu turno, no artigo “Dissidentes Ressoantes: o graffiti em manifestações políticas,” Penha de Fátima da Cruz de Souza e Cláudia Maria França da Silva discutem o papel do graffiti

como uma manifestação de resistência urbana e política. Este tipo de arte pública cria espaços de contestação, democratizando o acesso ao discurso visual e rompendo as barreiras entre o centro e a periferia nas cidades do Antropoceno, onde os espaços públicos são cada vez mais privatizados.

Lucas Murari, em “Recife Frio: o Antropoceno à luz de um filme brasileiro contemporâneo,” utiliza o filme Recife Frio para discutir as implicações climáticas do Antropoceno no contexto urbano brasileiro. Ao explorar a distopia do clima em uma cidade tropical, Murari revela as desigualdades e os desafios impostos às populações vulneráveis, destacando o papel da arte como meio de conscientização ambiental e social. A par disso, Ana Oliveira, Hugo Bernardino Rodrigues, João Victor Silva Fernandes e Mariana de Araujo Reis Lima, em “Entre Muros e Mulheres: A Arte de Kika Carvalho e a identidade feminina,” analisam a obra da artista Kika Carvalho, que explora a identidade feminina em contextos urbanos. A pesquisa dialoga com a construção de novas narrativas de gênero e pertencimento nas paisagens contemporâneas, especialmente em um cenário onde as relações de poder e desigualdade de gênero são agravadas pelas mudanças climáticas e pelas dinâmicas do Antropoceno.

Como se tornou claro, propomos aqui derivas em torno da arte, dos seus espaços e hierarquias; nas relações entre a arte e a esfera pública; nas lógicas de espacialização e de territorialização das práticas culturais; nas instituições culturais e nas práticas artísticas na cultura contemporânea; nas conexões entre a sociologia, a antropologia e a arte contemporânea, entre outras; nas artes de rua, o graffiti, a cidade e as juventudes; as paisagens urbanas, artes e as cidades; nas curadorias, os engajamentos e as identidades artísticas; a crítica da arte; a diversidade cultural e artística; as identidades, as culturas, as diásporas e as nacionalidades; na arte e a globalização; a arte, a tecnologia e os (des) encantamentos do mundo; no filme documentário e narrativas etnográficas; nos objetos, as memórias, as heranças e as coleções; nas perspectivas sobre corpo, gênero e moda na contemporaneidade; nos quesitos de poéticas ampliadas e da música de resistência; no teatro, a criação, a linguagem e a contestação; na festivalização, os eventos e o cosmopolitismo da cultura contemporânea; nas manifestações artísticas underground e subversivas; nas publicações sobre a arte e vida social; na atuação das artes na inclusão social; nas relações entre dinâmicas culturais e o espaço público; nas externalidades, positivas e negativas, das atividades culturais; nas relações entre a atuação artística e as políticas culturais e o desenvolvimento dos territórios. Todos estes debates serão suportados pela matriz de relações poliédricas entre arte, a política e a natureza.

As artes como estruturas emancipatórias podem ser associadas ao Antropoceno, uma vez que ambas as perspectivas pretendem abordar as múltiplas crises associadas a arranjos sociais nocivos que cruzam a sociedade civil e a biosfera, ambos gerados por uma modernidade capitalista destrutiva. Mas o Antropoceno

tem também vindo a prefigurar-se como estrutura desigualitária indelével: O Antropoceno congrega o modelo normativo da humanidade, nomeadamente porque reitera e expande as desigualdades estruturantes entre sexo/género, racial/colonial, classes dominantes/dominadas e homem/espécies. Assim, este volume pretende desconstruir a narrativa hegemónica do Antropoceno, apresentando caminhos alternativos de reconstituição cidadã por via das artes (e ativismos) poliédricas (Guerra, 2022).

Para desafiar essa narrativa dominante e desigualitária, as artes emergem como um canal poderoso de desconstrução e reimaginação. As práticas artísticas têm a capacidade de expor as injustiças ocultas no discurso hegemônico e de questionar a estrutura do Antropoceno a partir de perspectivas plurais e diversas. Artistas contemporâneos têm-se apropriado do tema do Antropoceno para criticar a exploração capitalista, denunciar a destruição ambiental e destacar os impactos diferenciados sobre grupos vulneráveis. Práticas artísticas ecofeministas, decoloniais e ecológicas são exemplos de abordagens que visam reverter a homogeneização da experiência humana no Antropoceno, oferecendo visões alternativas e narrativas que respeitam a multiplicidade das existências humanas e não-humanas. A ideia de “artes (e ativismos) poliédricas” indica uma prática cultural e artística multifacetada e diversa, que reflete as complexas camadas da vida social e ambiental (Guerra, 2021). Este conceito é particularmente significativo, pois sugere que as práticas artísticas podem desempenhar um papel ativista e colaborativo, transformando as artes em agentes de mudança e emancipação social.

Referências

- ARTAXO, Paulo. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?. **Revista USP**, n 103, pp. 13-24, 2014.
- BOUDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern. São Paulo: EDUSP, 2007.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GUERRA, Paula. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?. **East European Journal of Society and Politics**, v. 9, n. 3, pp. 44-60, 2024.
- GUERRA, Paula. DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: ‘This city is my sister’. **DIY, Alternative Cultures & Society**, v. 1, n. 3, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1177/27538702231211062>
- GUERRA, Paula. Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. **Anos 90**, 29, pp. 1–15, 2022.
- GUERRA, Paula. Uma Lisboa só dele(s). Processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. **PerCursos**, Florianópolis. Dossiê A vertigem

das artes no Sul global, v. 22, n. 50, pp. 15-42, 2021.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble**: Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

LATOUR, Bruno. **Facing Gaia**: Eight Lectures on the New Climatic Regime. Cambridge: Polity Press, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MERCHANT, Carolyn. **The Death of Nature**: Women, Ecology, and the Scientific Revolution. San Francisco: Harper & Row, 1980.

SHIVA, Vandana. **Staying Alive**: Women, Ecology, and Development. London: Zed Books, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Paula Guerra

Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália. É ainda investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). É presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordinator da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, *Alternative Cultures and Society*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>

Quando a violência toca. A paisagem sonora na recepção da obra de arte

When violence plays. The soundscape in the reception of the art work

Paula Guerra

(Faculdade de Letras da Universidade do Porto/Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), Portugal)

Jaqueline Torquato de Oliveira

(Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Bolsista CAPES)

Jovani Dala

(Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Bolsista CAPES)

Rosely Kumm

(Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Bolsista FAPES)

Resumo: O som ambiente de um espaço expositivo pode vir a exercer influência na apreensão da obra de arte? Através de Schafer (1977) com o seu conceito de paisagem sonora - e apoiados em Cage (1961) no seu conceito de escuta ativa Cage (1961) -, faremos uma interlocução com a exposição “Projéteis” (2009) de Marcelo Gandini. O som se torna parte ativa da obra, criando um ambiente imersivo que vai além da visualidade, promovendo uma interação mais profunda com o espaço e intensificando a experiência estética e emocional da obra

Palavras-chave: paisagem sonora; escuta ativa; Marcelo Gandini.

Abstract: *Can the ambient sound of an exhibition space influence the understanding of a work of art? According to Schafer (1977) with the concept of soundscape and supported by Cage (1961) in his concept of active listening, we will engage in an interlocution with the exhibition “Projéteis” (2009) by Marcelo Gandini. Sound becomes an active part of the work, creating an immersive environment that goes beyond visuality, promoting a deeper interaction with the space and intensifying the aesthetic and emotional experience of the work.*

Keywords: *soundscape; active listening; Marcelo Gandini.*

DOI: 10.47456/rof.v20i31.47180

O que ouvimos na e da cidade

Na contemporaneidade, Guerra (2022) destaca - nos seus trabalhos sobre culturas urbanas - que a arte, especialmente em ambientes urbanos marginalizados, serve como um meio de resistência cultural. Em linha com essa visão, pretendemos demonstrar como a obra de Gandini não só transforma o espaço expositivo numa galeria sonora, mas também provoca o espectador a refletir sobre como a violência se naturaliza em determinados grupos sociais, muitas vezes ignorados pelas estruturas de poder. Em trabalhos anteriores (2021a; 2020b), enfatizamos que, nas periferias e nas zonas urbanas afetadas pela violência, as manifestações artísticas atuam como formas de protesto e de resiliência, canalizando as dores e angústias da população marginalizada. A instalação de Gandini materializa esse conceito, ao converter o som de tiros e de murmúrios da cidade num manifesto artístico, oferecendo voz às vítimas muitas vezes reduzidas a números nas estatísticas.

O presente artigo explora o conceito de paisagem sonora na arte, por meio da exposição “Projéteis” (2009), desenvolvida pelo artista capixaba Marcelo Gandini, e abrigada na galeria Homero Massena, na cidade de Vitória/ES. A obra, uma arte-instalação, fez referência à violência urbana, expondo os números de homicídios ocorridos na capital do Espírito Santo em 2008. Ao trazer à tona a percepção do sujeito, transformado em dado estatístico, este estudo busca destacar a invisibilidade imposta às vidas perdidas em decorrência da violência, ressaltando a urgência de reconhecer a condição humana por trás das estatísticas, instigando uma reflexão crítica sobre a realidade da violência que permeia o cotidiano urbano. A paisagem sonora da cidade, marcada por gritos de socorro, sirenes e murmúrios de medo, torna-se uma expressão artística que captura a dor e a resiliência dos indivíduos afetados, convidando à escuta ativa e à empatia. Essa abordagem sonora não apenas evidencia a brutalidade da experiência urbana, mas também desafia os artistas a transformar esses ecos de violência em formas de resistência e conscientização, propiciando um espaço para a reflexão e a ação.

Essa crítica à invisibilidade social encontra ressonância nas ideias de Didier Fassin (2017): um dos principais sociólogos contemporâneos que estuda a relação entre violência, injustiça social e políticas de segurança. Fassin (2017) propõe que as vidas perdidas em contextos de violência urbana, especialmente em regiões mais empobrecidas, são tratadas com uma forma de “desigualdade moral”, onde certos grupos têm as suas mortes banalizadas ou ignoradas. A obra de Gandini, ao converter as estatísticas de homicídios em arte, almeja exatamente confrontar essa desigualdade moral, criando um espaço de memória e resistência ao esquecimento institucionalizado; esta é uma premissa que pretendemos explorar.



Figura 01. Frame da videoarte exibida em looping na exposição Projéteis, 2009, Galeria Homero Massena, Autor: Marcelo Gandini. Fonte: Acervo do Artista. Imagem cedida por Marcelo Gandini.

Projéteis: quando a violência toca

A exposição "Projéteis" emerge de uma análise crítica sobre o impacto devastador que projéteis balísticos exercem sobre a vida humana, destacando sua capacidade de interromper histórias e transformar realidades de forma abrupta (Gandini, 2017, p. 244). O autor enfatiza que o trabalho artístico busca provocar uma reflexão profunda sobre a banalização da violência, instigando o espectador a confrontar a normalização desse fenômeno na sociedade contemporânea. Ao trazer à tona a fragilidade da vida diante do poder destrutivo de objetos aparentemente pequenos, a exposição não apenas ilumina a gravidade da violência, mas também propõe um espaço de diálogo sobre as consequências emocionais e sociais que ela acarreta. Dessa forma, a proposta artística se torna um convite à empatia e à conscientização, incentivando uma reconsideração dos valores e das narrativas que moldam nosso entendimento sobre a violência e suas implicações.

Tendo como referência os dados estatísticos fornecidos pela Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social do Estado do Espírito Santo (SESP/ES) referentes aos homicídios na cidade de Vitória em 2008 que informavam duzentos e vinte quatro (224) pessoas vítimas de homicídios por arma de fogo, os quais foram o advento da instalação Projéteis, convido-os para um passeio memorial à instalação artística, objeto principal de nosso texto. Na parte frontal da galeria foi



Figura 02. Registro fotográfico da exposição *Projéteis*, 2009, Galeria Homero Massena, Autor: Marcelo Gandini.
Fonte: Acervo do Artista. Imagem cedida por Marcelo Gandini.

posicionada um aparelho televisivo, figura 01, direcionado para a porta de entrada do espaço expositivo. O espectador deparava-se com uma videoarte exibida em *loop* dos disparos sendo realizados em um formato que simulava uma execução e o som desses disparos reverberavam por todo o espaço expositivo, provocando uma reação sensorial nos visitantes.

No espaço expositivo da Galeria Homero Massena, foram dispostos doze alvos de treinamento de tiro representando os doze meses do ano de 2008 e em cada respectivo alvo foram efetuados o número de disparos referentes ao número de óbitos de cada mês, figura 02. Ora, a paisagem sonora urbana, conforme utilizada por Gandini, converte os sons da violência—sirenes, tiros, gritos - numa denúncia artística que atravessa os limites estéticos e sociopolíticos. A ideia de transformar os sons da cidade em arte conecta-se à teoria de escuta ativa promovida por Guerra e pela sua análise de práticas culturais urbanas. Temos argumentado (2021b) que o som, muitas vezes ignorado no contexto urbano, pode se tornar uma ferramenta poderosa para expor desigualdades sociais e provocar mudanças. Ao trazer os sons da violência urbana para dentro da galeria, Gandini força o espectador a participar de um exercício de escuta ativa (Guerra, 2015), onde a realidade brutal da violência não pode ser ignorada.

Da mesma forma, Loïc Wacquant (2015), nos seus estudos sobre a marginalização urbana e a criminalização da pobreza, observa que as narrativas de violência urbana estão muitas vezes associadas a políticas de segurança que culpabilizam as comunidades marginalizadas, enquanto desumanizam suas vítimas. Ao trazer os sons da violência para o espaço artístico (ver Figura 01), Gandini desafia essa



Figura 03. Registro fotográfico detalhe da exposição Projéteis, 2009, Galeria Homero Massena, Autor: Marcelo Gandini. Fonte: Acervo do Artista. Imagem cedida por Marcelo Gandini.

narrativa hegemônica, colocando os visitantes da galeria frente a frente com as consequências humanas da violência urbana (ver Figura 02). A sonoridade da obra não apenas representa os eventos trágicos, mas provoca uma reflexão profunda sobre as estruturas de poder que perpetuam essas tragédias.

Além dos alvos perfurados, o ambiente contava com pequenas caixas transparentes, figura 03, que continham os projéteis deformados, que foram recolhidos após serem utilizados no processo descrito acima, cada projétil representava uma vida ceifada.

Tais caixas eram dispostas na parede da galeria em uma longa linha, figura 04 que circundava toda a galeria juntamente com o primeiro nome de cada vítima

fatal escrita em carvão, incluindo as vítimas não identificadas, assinaladas com a inscrição “não identificado”. Esta linha era encerrada com uma caixa contendo um projétil intacto e uma interrogação

A exposição foi concebida como uma grande representação gráfica, em que o espectador assumia um papel ativo ou passivo dentro da narrativa. A experiência proporcionava uma percepção sinestésica, induzindo o visitante a estabelecer relações memoriais e a formar imagens mentais estimuladas pelos elementos estruturantes da obra. Não é possível, neste caso, traçar uma dicotomia clara entre arte e realidade. A obra visa questionar o status de espectador passivo, incentivando uma reflexão crítica sobre a violência cotidiana para evitar que nos tornemos vítimas da inércia social.

Neste ensejo, poderemos ainda relevar que a exposição de Gandini se conecta com os estudos de Jocelyn Viterna (2013), uma vez que este explora como a violência, especialmente nas regiões mais pobres, é frequentemente enquadrada de maneira a reduzir suas vítimas a “danos colaterais”. Ao exibir os projéteis deformados e os nomes das vítimas (ver Figura 04) Gandini confronta essa visão, enfatizando que cada projétil representa uma vida interrompida e que a violência urbana não pode ser normalizada. Essa abordagem pode ser vista como uma extensão da crítica de Viterna (2013) às formas como a violência é trivializada no discurso público e como as narrativas de resistência, como a arte, oferecem um contraponto simbólico à desumanização. O uso da paisagem sonora por Gandini também dialoga com a perspectiva de Michel Misse (2011), que estuda as dinâmicas da violência urbana no Brasil. Misse (2011) observa que a violência não apenas afeta diretamente as populações marginalizadas, mas também reconfigura o espaço público, transformando o cotidiano em um campo de batalha simbólico. A instalação aqui em análise cria um espaço artístico onde os ecos da violência são transformados em resistência, rompendo com a apatia social e instigando uma ação reflexiva. Gandini transforma o espaço da galeria num lugar de denúncia e memória, onde o espectador é confrontado com a brutalidade cotidiana de uma cidade marcada pela violência, mas também com a possibilidade de ressignificar essa violência por meio da arte (Guerra, 2023a; 2023b).

O gesto artístico, aqui, não remete à violência gratuita, como muitas vezes observado na arte contemporânea, mas à tentativa de romper com uma certa amnésia coletiva. Trata-se de um ato mnemônico, arquivístico e crítico, que visa elucidar aspectos do tecido social. A instalação faz alusão ao cotidiano violento, sem recuar ou simplificar as dificuldades que poucos estão dispostos a confrontar. A obra não deve ser interpretada apenas como uma representação gráfica da violência ou como uma descrição literal da violência urbana. Em vez disso, trata-se de um espaço de imersão, no qual o contato com a obra abre um canal perceptivo para a realidade circundante, buscando provocar uma mudança paradigmática na forma como o problema é compreendido e enfrentado.

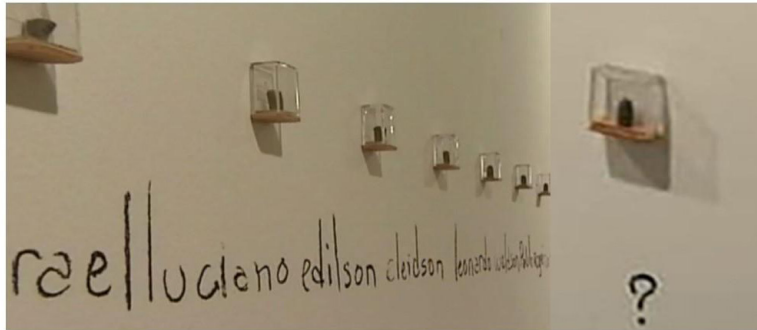


Figura 04. Registro fotográfico detalhe da exposição Projéteis, 2009, Galeria Homero Massena, Autor: Marcelo Gandini. Fonte: Acervo do Artista. Imagem cedida por Marcelo Gandini.

A violência como herança colonial

Minha vida inteira foi só pensar
 Que eu vou me dar bem, atirando em alguém
 Ao invés de morrer eu gosto de matar
 Mas eu exagerei tanta gente matei sem dó
 Por causa de pedra e pó, uma bala no crânio e só
 Hoje eu sei quanto mal eu causei
 Cada tiro que eu dava escutava o grito
 Me perdoa meu Deus os tiros e as dores hoje sou eu quem sinto
 Numa cama em coma não reage não fala
 Meu cérebro está morrendo com projétil de uma bala
 Aquele cara metia mó mala, não tinha ideia com ele é na
 Bala
 Desacreditou eu engatilhei o cara sacou então atirei
 A lei do cão foi ele quem fez
 Segura ladrão chegou sua vez
 Lembra do meu irmão? Você riscou do caderno, mandou pro inferno
 Agora pow! Sente a dor
 Sempre haverá o melhor do pior pra quem se achar o terror
 Aham
 (Expressão ativa)

O trecho do rap do grupo Expressão Ativa, explicita a violência nas periferias brasileiras, onde o tráfico domina e a pobreza impera. Abandonados pelo poder público, a população de bairros mais afastados dos centros comerciais e de bairros de classe média das cidades, definha na cova aberta pelos governantes

que se isentam da responsabilidade da segurança pública dos cidadãos que os elegeram. No embate entre tráfico e polícia, muitas vezes quem sai perdendo é o morador inocente que, segundo a estatística, vira uma vítima de bala perdida.

A memória, neste contexto, emerge como um dispositivo mnemônico, arquivístico e crítico, desafiando a sociedade a reconhecer as realidades que muitas vezes são obscurecidas pelo cotidiano e pela manutenção de uma “amnésia coletiva” (Guerra & Quintela, 2024). O conceito de “amnésia coletiva” pode ser relacionado com a ideia de “memória coletiva” discutida por Maurice Halbwachs (2020), para quem a memória não é apenas um fenômeno individual, mas também social, sendo moldada pelas interações com o grupo. A arte, então, pode ser vista como uma forma de resistência a esse esquecimento socialmente construído, oferecendo um espaço de reflexão e de crítica (Guerra, 2020b). Nesse sentido, o artista não está simplesmente documentando a violência, mas criando um ambiente imersivo onde o espectador é levado a confrontar de maneira mais visceral as implicações dessa violência no contexto social. Pierre Bourdieu (2018), com sua noção de *habitus*, ajuda-nos a entender como as práticas sociais cotidianas estão profundamente enraizadas em estruturas de poder e violência simbólica, que muitas vezes são naturalizadas ou invisibilizadas pela sociedade. O ato de romper com esse *habitus* é essencialmente o que a obra de arte proposta pretende fazer: ela abre um canal perceptivo que desnaturaliza essas práticas e revela as complexas camadas de violência simbólica e física que estruturam o cotidiano de muitos indivíduos.

Ao criar uma “imersão” para o público, a obra transcende o estatuto de mero objeto artístico e assume uma função ativa no processo de conscientização e transformação social (Guerra, 2023a). Assume-se como ativista, artista. Ao fazer alusão ao “quotidiano violento”, a obra não o faz de forma simplificada ou meramente ilustrativa. Em vez disso, busca confrontar o espectador com a realidade violenta que é, muitas vezes, invisível ou marginalizada, especialmente em contextos urbanos. Portanto, a instalação pode ser entendida não apenas como uma obra sobre violência, mas como um espaço crítico, onde o próprio ato de recordar e reimaginar a violência em suas diversas formas – física, simbólica, estrutural – abre um campo de possibilidades para que o espectador repense seu papel na reprodução ou transformação dessas realidades. É uma obra-ação (Guerra, 2023b; 2024).

Ao analisar o retrospecto da presença de armas de fogo no Brasil, podemos perceber que a violência que nos assola na atualidade é uma herança sombria do período colonial. A incapacidade do Estado em proporcionar uma segurança de qualidade para a população descende do período em que o país foi governado pelos portugueses. Desde o início da invasão europeia, em 1500, o governo incentivou a cultura armamentista, liberando armas com a premissa que os próprios cidadãos cuidassem da segurança de sua família e de suas propriedades. As armas de fogo estavam presentes nos espaços urbanos e nos ambientes rurais.

Foram utilizadas pelos bandeirantes no derramamento de sangue indígena, com a escusa de ampliação do território brasileiro. Foram utilizadas por senhores de engenho e por seus capitães do mato para controlar os africanos escravizados. Foram utilizadas por coronéis e fazendeiros para controlar o eleitorado e garantir a eleição de aliados políticos que facilitassem seus interesses. As armas de fogo que circulam no meio da sociedade sempre foram ferramentas de controle populacional do Estado.

O panorama histórico da presença de armas de fogo no Brasil mostra que a parcela da população mais atingida pela violência é de não-brancos, aqueles que estão inseridos nos grupos que documentadamente foram subalternizados. Foram inseridas no nosso contexto para assegurar o direito do branco e o domínio sobre negros e indígenas. Ao analisar os dados recentes, disponibilizados pelo IPEA (2023), podemos perceber que o alvo continua o mesmo. Dos 661 mil assassinatos cometidos no Brasil, entre 2012 e 2022, 78% foram de pessoas negras. Segundo a mesma pesquisa, a pessoa negra tem quatro vezes mais chances de morrer do que uma pessoa branca.

O Brasil viveu 503 anos sem uma política de desarmamento, com um aumento latejante da violência, a cada ano que passava. Na década de 1980, segundo Alessi (2017), a violência era tão pulsante, que a ONU chegou a declarar um bairro na cidade de São Paulo como o local mais perigoso do mundo, mesmo existindo guerras civis em outras regiões do mundo. Armas eram vendidas em Magazines, com registros grátis e parcelamento sem juros. Propagandas incentivavam a compra, como forma de proteger a família e até mesmo garantir umas férias seguras. Entretanto a paz que as propagandas de arma tentavam vender, nunca foi alcançada. Em 2003, no primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foi instaurado o “Estatuto do desarmamento” que, segundo o IPEA, foi eficiente na redução das mortes violentas por armas de fogo.

No entanto, no ano de 2018, a campanha eleitoral para presidência da república, do candidato Jair Messias Bolsonaro, se apoiou na promessa de flexibilizar o porte de armas e facilitar o acesso da população a esse instrumento. Os discursos promovidos pelos candidatos da “Bancada da Bala”, foram muito parecidos com outros, feitos por senadores do século XIX, no período do Brasil Império onde, segundo Westin (2021), o senador José Inácio Borges (SE) e o senador Campos de Carneiro (BA), entre 1828 e 1832, foram à tribuna se opor a qualquer política de desarmamento, ponderando que essas políticas só tirariam o direito do cidadão de se defender e entregariam armas nas mãos de bandidos. Com a eleição de Jair Messias Bolsonaro para a presidência, as armas voltaram a circular com maior facilidade. Segundo o IPEA (2023), essa política contribuiu no aumento de mortes por arma de fogo, e se não houvesse, 6379 mortes poderiam ter sido evitadas.

A exposição “Projéteis”, de Marcelo Gandini, realizada em 2009 na Galeria Homero Massena, coincidiu com o ano mais violento da história do Espírito

Santo, local onde a mostra aconteceu. Naquele ano, o estado registrou mais de 2.000 assassinatos, ocupando a segunda posição no ranking dos estados mais violentos do Brasil. Gandini refletiu sobre o anonimato das vítimas de armas de fogo, que têm suas identidades apagadas e são transformadas em meros números estatísticos. Em sua obra, o artista deu um destino simbólico aos projéteis, atribuindo nomes às vítimas atingidas. Através da imagem de videoarte de disparos sendo efetuados em posição de execução, alvos perfurados, projéteis deformados e do som de tiros, a exposição imergiu o público na experiência de estar no lugar de quem se tornou alvo.

Paisagem sonora e a experiência multissensorial do espaço

Paisagem é um termo abstrato que carrega a função de reduzir, numa única ideia sintetizada, o irrepresentável da natureza e todos os sentimentos subjetivos que afetam o observador diante da experiência sensível de vivenciar o espaço. Conforme o pensamento de Javier Maderuelo, a paisagem “não é uma coisa [...] tampouco é a natureza”, mas um emaranhado constructo de diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas que são elaboradas na mente humana, através dos fenômenos culturais, de acordo com o tempo histórico e ambiente específico (Maderuelo, 2006, p.17). Nesse sentido, a percepção da paisagem não se reduz a apenas informações visuais do entorno, pois estará sempre relacionada à experiência subjetiva do observador, sendo essa subjetividade captada pela percepção óptica, mas também de forma sensível, por meio dos sons, cheiros, sabores e do tato, que por sua vez, criam memórias.

De acordo com Diane Ackerman em “Uma história natural dos sentidos” (1996), a experiência sensorial exerce um papel fundamental na valorização dos ambientes, possibilitando a percepção de sutilezas inerentes aos espaços habitados. Cada sentido oferece uma dimensão única que, ao ser combinada com os outros, enriquece a experiência de vida. A audição, em particular, oferece uma forma única de vivenciar o presente, capturando a essência sonora das experiências. Nessa linha, Ackerman destaca a capacidade do som de promover intimidade e conexão com espaços urbanos, seja através da música, da voz humana ou as diversas frequências sonoras dispersas no ambiente. Assim, a audição atua como uma ponte, ligando as pessoas a outras pessoas, e ao seu entorno, revelando a complexidade das interações sonoras na paisagem cotidiana.

sabemos que o cérebro cria sua própria música funcional a partir de sons que considera normais e não ameaçadores. Sons de escritório, barulho do trânsito, zumbido do ar-condicionado, vozes em uma sala lotada. Vivemos numa paisagem de sons familiares. (Ackerman, 1996, p. 215, tradução nossa).

O conceito de paisagem sonora emerge como um campo interdisciplinar que explora a interação entre o som e o espaço, considerando não apenas os sons

naturais e urbanos, mas também as percepções e experiências auditivas dos indivíduos. Para o pesquisador Carlos Fontana “a cidade soa e ressoa” (Fontana, 1998, p. 21), diante de seu complexo e dinâmico acervo de sons que podem incluir: ruídos do trânsito, sons relacionados a violência urbana, atividades comerciais, sons da natureza; tudo combinado, de maneira harmônica, refletindo sua identidade e vitalidade. O autor explora, em seu estudo “A imagem da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos”, a interseção entre a paisagem sonora e a vida urbana, destacando como os sons contribuem para a formação da imagem das cidades e para a experiência social dos seus habitantes.

Entre sons novos que dominam a paisagem sonora da cidade e sons desaparecidos ou em vias de desaparecimentos, a cidade é um aglomerado de infindáveis e inumeráveis sonoridades. Esta sobreposição assinala um impacto sem igual sobre o modo de estruturação dos territórios e dos modos de convivência social (Fontana, 1998, p. 34).

Diante disso, o compositor canadense, Raymond Murray Schafer - um dos principais teóricos do som - introduziu o termo “soundscape”, em seu livro *The Tuning of the World*, onde argumenta que a escuta atenta pode revelar significados profundos sobre a cultura e o ambiente. O autor sugere que a paisagem sonora não é apenas um fenômeno físico, mas também um elemento cultural que reflete as identidades sociais e históricas de um lugar. A paisagem sonora é, essencialmente, a “comunicação sonora do ambiente” (Schafer, 1977), abrangendo todos os sons que compõem uma determinada localidade, revelando sua importância como elementos de construção dos ambientes, e como sua presença influencia a percepção do espaço. Nesse sentido, a paisagem sonora é uma forma de expressão artística que captura a sonoridade de um ambiente, transformando sons em uma experiência estética. Artistas sonoros utilizam gravações e composições para explorar e interpretar os sons ao redor, criando obras que convidam à reflexão sobre o espaço e a percepção.

Uma paisagem sonora consiste não apenas nos sons que ouvimos, mas também em como os interpretamos em relação ao nosso ambiente. No contexto de uma instalação, a paisagem sonora se torna um elemento essencial do design espacial, oferecendo uma experiência multis sensorial que conecta o auditivo e o visual. (Schafer, 1977, p. 101, tradução nossa).

Schafer (1977) propõe que a paisagem sonora é uma forma de comunicação e, nesse sentido, está profundamente relacionada à identidade cultural de um lugar. O som de uma cidade, por exemplo, não é neutro, mas reflete as dinâmicas sociais, os fluxos de poder e as divisões de classe e gênero. A sonoridade de uma fábrica, o som das sirenes numa comunidade marginalizada, o silêncio em bairros de elite ou o barulho constante do trânsito: todos esses elementos são partes constitutivas da comunicação sonora do ambiente. Les Back (2007), ao tratar das complexidades da vida urbana, fala sobre a importância de ouvir

socialmente, ou seja, de considerar como as interações sonoras podem revelar aspectos importantes das desigualdades e das formas de opressão nas cidades modernas. A escuta cuidadosa da paisagem sonora pode, então, ser um meio de compreender as tensões e conflitos dentro de um determinado ambiente social.

Além disso, o conceito de Schafer (1977) vai além da simples observação passiva da sonoridade do ambiente; ele propõe uma forma ativa de envolvimento com os sons. A paisagem sonora pode ser uma ferramenta de intervenção crítica e estética, como argumenta Brandon LaBelle, em *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (2019). LaBelle explora como os sons cotidianos, muitas vezes ignorados, são fundamentais para a construção da experiência espacial e das relações de poder. Assim como Schafer, LaBelle vê o som como uma forma de intervir nos territórios acústicos da vida cotidiana, reconfigurando nossa relação com o espaço e a comunidade. Nesse sentido, os artistas sonoros utilizam gravações de campo e composições como meio de questionar as normas espaciais e sociais, oferecendo novas perspectivas sobre a forma como percebemos e nos relacionamos com o mundo ao nosso redor.

Schafer, portanto, sugere que a paisagem sonora é uma ferramenta não apenas de compreensão, mas também de ação crítica. Ao focar na sonoridade de um ambiente, a arte sonora nos convida a refletir sobre o impacto dos sons na formação de nossas percepções e na maneira como nos relacionamos com o espaço. O som pode revelar formas sutis de opressão ou, ao contrário, pode expressar resistência e resiliência cultural. Nessa linha, autores como Jacques Attali, em *Noise: The Political Economy of Music* (1985), também discutem o papel do som e da música como formas de poder e controle social, destacando como a paisagem sonora pode tanto oprimir quanto liberar subjetividades.

Os pesquisadores Lílian Campesato e Fernando Iazzetta, também descrevem que por volta dos anos de 1960 e 1970, diversos artistas buscaram ultrapassar o limiar que delimita a fronteira entre as artes plásticas e a música, e desenvolveram uma forma de arte na qual o som é utilizado num contexto expandido de escultura, que culminou no que chamamos de arte sonora, diretamente ligados ao desenvolvimento de propostas artísticas como a instalação, o happening e a própria música eletroacústica (Campesato; Iazzetta, 2006, p. 775). Dentre diversos artistas cuja produção está associada a múltiplas formas híbridas da arte sonora, podemos citar como relevantes as performances do grupo Fluxus, a conceitualização musical promovida por John Cage, e os trabalhos pioneiros audiovisuais de Nam June Paik e Charlotte Moorman.

Assim, a arte sonora é fruto de um fenômeno de convergência de gêneros artísticos - nos quais o som é material de referência - e de um movimento crescente de mudanças políticas, sociais e econômicas que influenciaram a forma de percepção humana. Neste contexto, o pesquisador Dudu Tsuda, aborda que

por meio da manipulação do som, a arte sonora se expande no espaço obtendo um campo amplo de exploração estética. A relação entre som e ambiente permite ao artista uma vastidão de possibilidades poéticas, desde a ocupação espacial (site specific), que explora o conceito de escultura no campo expandido¹, a tridimensionalidade dos ambientes para propostas artísticas, assim como as questões sociais e geográficas (Tsuda, 2012, p. 191).

Assim, o espaço - sendo o espaço de uma galeria, ou qualquer espaço público - passa por um intenso processo de resignificação, na qual as propostas de instalações sonoras abandonam sua disposição meramente contemplativa, em busca de uma ocupação espacial poética e ativa, que provoca o espectador a interagir com a obra. O artista, ao propor uma interação direta e presencial com o espaço físico, assume uma nova condição criativa e existencial, muito mais próxima do cotidiano, e portanto, muito mais próxima do contexto social na qual vive o espectador. Pois, o espaço, não é apenas suporte de criação artística, ele é parte da obra, juntamente com todos os elementos do universo comum cotidiano.

Na continuidade deste raciocínio, o artista Júlio Plaza afirma que os “ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação.” (Plaza, 1990, p. 9). O autor explora a ideia de “recepção” na arte, enfatizando que a interação entre o espectador e a obra é fundamental para a compreensão e valorização da arte ao longo do século XX. Em vista disso, no decorrer da história da arte, se antes o espectador era um observador passivo da obra, na atualidade, ele passa a promover uma atuação ativa na recepção e percepção da proposta artística. A obra de arte ganha vida e relevância a partir da interpretação do espectador, sugerindo que a experiência estética não é apenas uma questão de criação artística, mas também de como essa criação é recebida.

O autor Christoph Cox (2011) destaca a importância do som como um elemento escultórico, evidenciando sua capacidade de moldar experiências espaciais e sensoriais. Ao abordar a arte sonora, Cox propõe que o som não se limita a ser um mero complemento visual, mas se torna uma materialidade que pode ser esculpida e manipulada dentro de contextos artísticos. Essa perspectiva abre novas possibilidades para intervenções em espaços institucionais, como galerias, onde a incorporação de elementos sonoros transforma a dinâmica da experiência do visitante. Ao integrar o som de maneira consciente e criativa, os artistas podem desafiar as convenções tradicionais da exibição, criando ambientes que incentivam a interação e a reflexão, assim como a exploração das relações entre som, espaço e o corpo do espectador:

1 Rosalind Krauss. Escultura no campo ampliado. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>.

A arte sonora habita o espaço não ocupando-o visualmente, mas preenchendo-o sonoramente. A galeria se torna uma câmara ressonante, onde o som molda a experiência espacial, transformando a percepção e o envolvimento com o ambiente físico. (Cox, 2011. P. 127. Tradução nossa).

Hibridização artística e a paisagem sonora: rumo a novas fronteiras

Ao retomarmos a pesquisa de Lílian Campesato e Fernando Iazzetta, a arte sonora é um campo que transcende as fronteiras tradicionais da música, incorporando elementos de diversas disciplinas artísticas. Essa definição destaca a hibridização entre som, imagem, espaço e tempo, permitindo uma exploração estética que amplia a compreensão da composição musical (Campesato; Iazzetta, 2006, p. 776). Enfatizando a relevância de aspectos da música convencional, como a visualidade, a performance e a plasticidade, os autores sugerem que a arte sonora proporciona uma nova forma de experiência estética, onde o som não é apenas um elemento auditivo, mas parte de um diálogo mais amplo entre diferentes mídias. Diante disso, os artistas que atuam nesse campo são descritos como híbridos, explorando concepções criativas que inter-relacionam som, tempo, espaço, imagem e movimento. Para o artista e teórico do som, Brandon LaBelle (2015), com a arte sonora, o artista também busca ressaltar como a paisagem sonora em instalações pode alterar a percepção espacial e envolver o espectador em múltiplos níveis sensoriais:

As instalações sonoras criam uma experiência imersiva onde o som molda ativamente a percepção do espaço, permitindo que o ouvinte navegue pela obra de arte não apenas visualmente, mas sonoramente. Ela rompe as expectativas tradicionais da galeria ao convidar o público a um relacionamento participativo e dinâmico com o ambiente sonoro. (LaBelle, 2015, p. 86. Tradução nossa).

Ao direcionar esse contexto para o espaço formal da galeria, as propostas de arte sonora transformam o ambiente expositivo em um campo de experiências sensoriais, onde o som se torna um elemento central na interação do público com a obra. Logo, quando uma instalação de arte sonora se apropria do espaço das galerias, elas deixam de ser apenas locais de visualização, mas também de escuta ativa, permitindo que os visitantes sejam imersos em uma atmosfera que transcende a experiência visual tradicional. Assim, a arte sonora em galerias oferece uma oportunidade única para explorar a relação entre os sentidos, convidando o público a reconsiderar suas próprias experiências estéticas. Da mesma forma, o guitarrista Alan Licht (2007), destaca o papel inovador do som nas artes visuais e sua importância dentro de espaços como galerias. Ele comenta que:

Quando o som se torna parte de uma instalação, ele transforma a galeria em um organismo vivo, onde ecos, reverberações e elementos de áudio

redefinem os limites da obra de arte. A presença do som oferece um envolvimento temporal e espacial que muitas vezes está ausente nas formas tradicionais de arte visual. (Licht, 2007, p. 45. Tradução nossa).

A arte sonora, ao ser apresentada no espaço formal da galeria, transforma o ambiente expositivo num campo de experiências multissensoriais, em que o som se torna o elemento primordial na relação entre a obra e o público. Esta transição coloca o som no centro da experiência estética, rompendo com a hegemonia da visão que historicamente dominou as artes visuais. As galerias, assim, deixam de ser espaços predominantemente visuais e tornam-se ambientes imersivos, onde o público é convidado a uma escuta ativa, engajando-se sensorialmente com a obra de forma mais profunda e dinâmica. Alan Licht (2007), por exemplo, discute o papel inovador do som nas artes visuais, enfatizando como a integração do som em galerias e museus desafia os paradigmas tradicionais da arte. Ele argumenta que o som, ao ocupar esses espaços, abre novas possibilidades de interação entre o público e a obra, pois a experiência auditiva muitas vezes exige um tipo de atenção e envolvimento diferentes daqueles relacionados ao visual. O som é percebido ao longo do tempo e no espaço, criando uma atmosfera que pode envolver, desorientar ou provocar reflexões mais profundas sobre o ambiente ao redor. A arte sonora também nos leva a questionar a hierarquia dos sentidos que permeia a experiência estética. A escuta ativa, desafia a visão como o sentido dominante no consumo da arte. A arte sonora, ao propor uma nova forma de interação baseada na audição, reorganiza essa partilha sensorial, redistribuindo o papel dos sentidos e criando formas de experiência estética que desafiam o status quo.

A instalação de arte sonora, ao inserir o som no contexto das galerias, subverte o entendimento tradicional desses espaços como locais puramente visuais. Rosalind Krauss, na sua obra *Passages in Modern Sculpture* (1981), também discute a noção de instalação em relação ao rompimento das fronteiras da escultura tradicional, sugerindo que as instalações criam campos de experiência para o público. A arte sonora expande essa ideia, criando um ambiente tridimensional e sensorial, em que a materialidade do som ocupa e transforma o espaço expositivo. A socióloga Zeynep Gambetti (2009, 2005) explora as noções de experiência e de espacialidade nos seus estudos sobre a interação entre estética e política. Gambetti (2009) sugere que as intervenções estéticas no espaço público, como as instalações de arte, podem transformar a percepção dos participantes e promover formas de consciência coletiva sobre o ambiente e as dinâmicas sociais que o constituem. A arte sonora, ao criar uma imersão auditiva, pode ter um efeito semelhante, alterando a forma como o público compreende e interage com o espaço e os outros ao seu redor, promovendo uma experiência estética crítica que vai além da mera observação. Portanto, a arte sonora em galerias não só propõe uma nova relação entre som, espaço e público, mas também abre caminho para

a experimentação sensorial que transcende a visualidade tradicional da arte. Ela convoca o público a participar de uma experiência imersiva, onde os sentidos se entrelaçam, desafiando as convenções estéticas e culturais estabelecidas e convidando a uma reavaliação das fronteiras entre arte, espaço e percepção.

Assim, as propostas de arte sonora criam um espaço de inovação e diálogo, expandindo os limites da percepção estética contemporânea. Em conformidade com o pensamento de Licht, o musicista David Toop (2010), também argumenta que a paisagem sonora em uma instalação artística oferece uma nova forma de percepção do espaço e do tempo dentro do ambiente da galeria:

Em instalações sonoras, tempo e espaço não são fixos; eles são fluidos, moldados pelas pistas auditivas que preenchem a sala. A paisagem sonora introduz um elemento de imprevisibilidade e imersão, tornando a experiência do visitante única e pessoal. (Toop, 2010, p. 67. Tradução nossa)

Em face do conteúdo já exposto, torna-se importante destacar também, a perspectiva do artista John Cage, que revolucionou a compreensão da música ao sugerir que todos os sons, incluindo os provenientes do ambiente, podem ser considerados como uma composição musical. Diante deste pensamento, Cage encorajava a prática do “ouvir ativo”, na qual os ouvintes são chamados a prestar atenção aos sons do ambiente como elementos musicais, transformando a paisagem sonora em uma experiência artística significativa. Sua obra não apenas amplia a definição de música, mas também convida o público a reconhecer e valorizar os sons cotidianos como parte de uma experiência estética mais ampla e integrada.

Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando o ouvimos, achamos fascinante. O som de um caminhão a cinquenta milhas por hora. Estática entre as estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, para usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. (Cage, 1961, p. 3, tradução nossa)

Cage, além de realizar diversos experimentos utilizando do som, também deu muita atenção ao silêncio a qual todos os seres humanos estão imersos. Essa ideia é mais claramente expressa em sua obra icônica, 4’33”, na qual o intérprete se abstém de tocar qualquer instrumento durante quatro minutos e trinta e três segundos, permitindo que os sons do ambiente se tornem a verdadeira “música”. Com essa abordagem, Cage desafia a noção tradicional de música como algo exclusivamente produzido por instrumentos, enfatizando a importância da escuta atenta e da consciência sonora do contexto em que nos encontramos.

Não se está tanto ouvindo algo, mas sim ouvindo a si mesmo ouvindo. O ato de ouvir se torna o centro das atenções, e os sons que surgem naturalmente no ambiente são igualmente válidos como os sons que são compostos intencionalmente. (Cage, 1967, p.13. Tradução nossa).

Cage propõe uma escuta ativa que transforma até mesmo os ruídos cotidianos — como sirenes, gritos e a cacofonia das cidades — em elementos composicionais que desafiam o ouvinte a reavaliar sua relação com a sonoridade urbana. Nesse contexto, o artista capixaba Marcelo Gandini se apropria dessa abordagem, utilizando as paisagens sonoras das cidades do Espírito Santo, como um meio de reflexão sobre as tensões sociais e os traumas provocados pela violência. Em sua arte-instalação “Projetéis” o artista captura a realidade sonora da violência urbana, instigando um diálogo crítico sobre suas consequências, a fim de questionar as estruturas de poder que moldam as sociedades contemporâneas, “Projéteis” revela que a violência, quando inserida em contextos artísticos, provoca não apenas uma resposta emocional, mas também uma reconfiguração da experiência estética do espectador. Os sons de tiros combinados aos objetos dispostos na exposição, não apenas ilustram a narrativa, mas também operam como elementos catalisadores que intensificam a sensação de ameaça e vulnerabilidade. Essa sonoridade imersiva, ao ecoar nas mentes dos receptores, transforma a obra em um espaço de reflexão crítica sobre as dinâmicas sociais da violência, permitindo que o público vivencie a tensão e o drama de forma visceral, estabelecendo um diálogo entre a arte e a realidade.

Considerações finais

A percepção do espaço não pode ser dissociada de seus elementos sensoriais e subjetivos. A paisagem não é meramente uma representação visual; ela é um constructo complexo que envolve a percepção e a experiência sensorial do indivíduo, moldada por fatores culturais, históricos e afetivos. A introdução do conceito de “paisagem sonora” amplia ainda mais essa noção, ao destacar o papel fundamental do som na maneira como vivenciamos e interpretamos o espaço. Através da manipulação sonora, os artistas oferecem novas formas de interação e percepção, rompendo as fronteiras tradicionais entre as artes visuais e auditivas, e propondo uma experiência estética mais imersiva e participativa. Ao criar uma relação íntima entre o som, o espaço e o espectador, a arte sonora desafia as noções convencionais de contemplação passiva, incentivando uma abordagem ativa, onde a percepção sensorial e a subjetividade se tornam parte integrante da obra. Dessa forma, o espaço e o som, ao serem manipulados poeticamente, transformam-se em ferramentas poderosas para a ressignificação dos ambientes e para a criação de novas formas de interação social e artística, proporcionando ao espectador uma experiência que vai além do visual, e que o conecta de maneira profunda ao espaço e à obra.

A paisagem sonora redefine o papel do espectador, que deixa de ser um observador passivo para se tornar um participante ativo em uma experiência sensorial multissensorial. Nesse contexto, a escuta atenta, proposta por Cage,

se revela como um elemento central, onde os sons do cotidiano, muitas vezes ignorados, são elevados a composições artísticas. Isso amplia a compreensão da estética, ao incluir os ruídos e sons urbanos, provocando reflexões sobre questões sociais e políticas, como exemplificado na obra de Marcelo Gandini, que utiliza o som para remontar o instante crucial do disparo, promovendo uma combinação dos elementos visuais e sonoros criando um ambiente imersivo. Sendo assim, a paisagem sonora não apenas amplia as possibilidades estéticas, mas também desafia o público a reavaliar sua relação com o ambiente, estimulando um diálogo contínuo entre arte, espaço, som e as dinâmicas sociais.

Referências

- ACKERMAN, Diane. **Uma história natural dos sentidos**. Tradução de Ana Zelma Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- ALESSI, Gil. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/25/politica/1508939191_181548.html. Acesso em: 10 out. 2024.
- ATTALI, Jacques. **Noise: the political economy of music**. University of Minnesota Press, 1985.
- BACK, Les. **The art of listening**. Berg, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Structures, habitus, practices. In: RUDDICK, Susan (Ed.). **Rethinking the subject**. Routledge, 2018. p. 31-45.
- CAGE, John. **Silence: lectures and writings**. Wesleyan University Press, 1961.
- CAGE, John. **A year from Monday: new lectures and writings**. Wesleyan University Press, 1967.
- CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**, Brasília, 2006. p. 775-780. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao03/07COM_TeoComp_0301-248.pdf. Acesso em: 17 out. 2014.
- COX, Christoph. **Audio culture: readings in modern music**. New York: Continuum, 2011.
- FASSIN, Didier. **Prison worlds: an ethnography of the carceral condition**. John Wiley & Sons, 2017.
- FONTANA, Carlos. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, n. 51, p. 21-41, 1998. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/11567>. Acesso em: 17 out. 2024.
- GAMBETTI, Zeynep. Politics of place/space: the spatial dynamics of the Kurdish and Zapatista movements. **New Perspectives on Turkey**, n. 41, p. 43-87, 2009.
- GAMBETTI, Zeynep. The agent is the void! From the subjected subject to the subject of action. **Rethinking Marxism**, v. 17, n. 3, p. 425-437, 2005.

GANDINI, Marcelo Mattos. Projéteis: arte instalação fundamentada nos índices de homicídio por arma de fogo ocorridos no ano de 2008 na cidade de Vitória/ES. **Revista Rumos da História**, IFES, Centro-Serrano – Santa Maria de Jetibá, v. 1, n. 6, p. 241-253, ago./dez. 2017. Disponível em: https://www.rumosdahistoria.com/_files/ugd/563c05_1e6ab36b1ce54b72808a37504706c62a.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

GUERRA, Paula. Quebrar o silêncio. Reinventar o lugar. As cidades musicais ao som do brega. **Revista Farol**, v. 19, n. 28, p. 138-152, 2024.

GUERRA, Paula. Underground artistic-creative scenes between utopias and activisms. **Journal of Cultural Analysis and Social Change**, v. 8, n. 2, 2023a.

GUERRA, Paula. DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: 'This city is my sister'. **DIY, Alternative Cultures & Society**, v. 1, n. 3, 2023b. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/27538702231211062>. Acesso em: 10 out. 2024.

GUERRA, Paula. Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. **Revista de Antropologia**, v. 65, n. 2, e197977, 2022.

GUERRA, Paula. Uma Lisboa só dele(s): processos artistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. **PerCursos**, Florianópolis, v. 22, n. 50, p. 15-42, 2021a.

GUERRA, Paula. Sons, corpos e lugares: para uma metonímia das cidades musicais contemporâneas. **CSOnline - Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, n. 33, p. 171-197, 2021b.

GUERRA, Paula. Paixões sónicas conservadas em disposofonias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. **ArtCultura Uberlândia**, v. 22, n. 41, p. 7-29, 2020a.

GUERRA, Paula. Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 26, n. 40, p. 393-407, 2020b.

GUERRA, Paula. Sonhos pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. **E-Compós**, v. 18, n. 1, p. 1-22, 2015.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. You can put your arms around a memory: popular music and archives. In: DINIS, F. (Ed.). **Performativity and the representation of memory: resignification, appropriation, and embodiment**. Hershey: IGI Global, 2024. p. 311-341.

HALBWACHS, Maurice. **On collective memory**. University of Chicago Press, 2020.

IPEA. Disponível em: <https://ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/6858-atlas-violencia-2023-infografico-v06-1.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in modern sculpture**. MIT Press, 1981.

LABELLE, Brandon. **Acoustic territories: sound culture and everyday life**. Bloomsbury Publishing USA, 2019.

LABELLE, Brandon. **Background noise: perspectives on sound art**. London: Bloomsbury, 2015.

- LICHT, Alan. **Sound art: beyond music, between categories**. New York: Rizzoli, 2007.
- MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. 2. ed. Madrid: Abadía, 2006.
- PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **Revista ARS**, USP, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 9-29, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>. Acesso em: 17 out. 2024.
- MISSE, Michel. Crime organizado e crime comum no Rio de Janeiro: diferenças e afinidades. **Revista de Sociologia e Política**, v. 19, p. 13-25, 2011.
- STUSA, Dudu. Arte sonora: sons integrados no espaço. **TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, PUC-SP, n. 6, p. 189-209, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52886>. Acesso em: 17 out. 2024.
- SCHAFER, Murray. **The tuning of the world**. New York: Knopf, 1977.
- TOOP, David. **Sinister resonance: the mediumship of the listener**. London: Continuum, 2010.
- VITERNA, Jocelyn. **Women in war: the micro-processes of mobilization in El Salvador**. Oxford University Press, 2013.
- WACQUANT, Loic. For a sociology of flesh and blood. **Qualitative Sociology**, v. 38, p. 1-11, 2015.
- WESTIN, Ricardo. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/armamento-da-populacao-foi-incentivado-na-colonia-e-no-imperio-e-so-virou-preocupacao-nos-anos-1990?utm_medium=share-button&utm_source=whatsapp. Acesso em: 10 out. 2024.

Paula Guerra

Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália. É ainda investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). É presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordinator da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, Alternative Cultures and Society.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

Jaqueline Torquato de Oliveira

Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013), graduanda no curso de bacharelado em Artes Plásticas da UFES e mestranda em Artes da mesma instituição; pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES, LEENA, com foco na pesquisa e catalogação da arte pública capixaba.; bolsista CAPES

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3914-1911>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2601386393048834>

Jovani Dala Bernardina

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, Bacharel em Artes Plásticas(2022) pela Universidade Federal do Espírito Santo, Licenciada em Artes(2023) pela UNIASSELVI. Integrante do Coletivo artístico Ato Falho. Pesquisadora nos grupos: Grupo de Pesquisa e Extensão de Estudos da Paisagem (GPEEP), Processos Criativos em Gravura e no LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5038-5672>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1003388753252063>

Rosely Kumm

Artista, licenciada em Artes Visuais pela UFES, arte educadora e pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA/UFES.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4579476998031846>

In Focus: Capturing Female Rock Photojournalists Trailblazing Attitudes on Gender and Stereotypes (1970-1980s)

Em Foco: Capturando Atitudes Pioneiras de Fotojornalistas de Rock sobre Gênero e Estereótipos (décadas de 1970-1980)

Angels Bronsoms

(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha)

Abstract: Women music photojournalists in the 80s escaped gender discrimination in the workforce because their work took place outside the newsroom. This finding merits an in-depth examination of women's photojournalist perspective during this time. This paper provides a unique perspective by analyzing the gender perceptions of the participants' professional experiences in photojournalism. The testimonies of five self-identified women, born between 1953 and 1963, who worked as music photographers between the 1970s and 1980s form the basis of this analysis. Their experiences offer valuable insight into the gender dynamics of the time. An analysis of the sample testimonies reveals that the public spaces where male and female photographers worked (e.g., concert halls, bars) had no significant impact on gender discrimination since editors worked with an economy of means compared to the work environments where men and women are forced to interact and socialize such as newsrooms. The findings of this study shed light on the gender dynamics in the music photography industry during the 1970s-1980s. They contribute to ethnographic research of subcultures and increase public interest in gender studies, particularly about education, professional performance, and perceptions of gender roles. The study underscores the need for further research and discussion on this topic.

Keywords: gender. media. representation. stereotypes. rock photography.

Resumo: As fotojornalistas musicais dos anos 80 escaparam da discriminação de gênero na força de trabalho porque seu trabalho acontecia fora da redação. Essa descoberta merece um exame aprofundado da perspectiva das fotojornalistas

femininas durante esse período. Este artigo fornece uma perspectiva única ao analisar as percepções de gênero das experiências profissionais das participantes no fotojornalismo. Os depoimentos de cinco mulheres autoidentificadas, nascidas entre 1953 e 1963, que trabalharam como fotógrafas musicais entre as décadas de 1970 e 1980 formam a base desta análise. Suas experiências oferecem uma visão valiosa sobre a dinâmica de gênero da época. Uma análise dos depoimentos da amostra revela que os espaços públicos onde fotógrafos homens e mulheres trabalhavam (por exemplo, salas de concerto, bares) não tiveram impacto significativo na discriminação de gênero, uma vez que os editores trabalhavam com uma economia de meios em comparação aos ambientes de trabalho onde homens e mulheres são forçados a interagir e socializar, como as redações. As descobertas deste estudo lançam luz sobre a dinâmica de gênero na indústria da fotografia musical durante as décadas de 1970-1980. Elas contribuem para a pesquisa etnográfica de subculturas e aumentam o interesse público em estudos de gênero, particularmente sobre educação, desempenho profissional e percepções de papéis de gênero. O estudo ressalta a necessidade de mais pesquisas e discussões sobre este tópico.

Palavras-chave: gênero. mídia. representação. estereótipos. fotografia de rock.

Introduction

A recent analysis of women's representation in music magazines' newsrooms in 1980 in the U.S., U.K., and Spain reveals that the music press exercised the role of gatekeepers in repressing the visibility of the legacy of female rock musicians by transmitting discriminatory stereotypes (Bronsons, 2021). Bronsons' research analyzed women's representation in the music journalism workforce, finding that in the case of *New Musical Express* (NME), in November 1980, the staff was made up of 5 women and 45 men, while in *Rolling Stone* magazine, there were 98 men and 57 women. Additionally, the gender make-up of the newsroom did not reflect the inequalities of the assignments. Protocol consensus in publishing corporations gave men relevant assignments in music journalism, while female journalists were relegated to minor news. Further, the women who made up these music publications included photographers, and the research found a gap in the academic literature that captured the perceptions of female rock photojournalists during the 1970s-1980s in those countries and their views on gender representation in their careers.

This paper aims to bridge this gap by qualitatively analyzing music photojournalists' knowledge, perceptions, and attitudes in those years. The primary goal is to understand whether external assumptions of gender roles impacted the career choice of five photojournalists during the 1970s-1980s. Through five interviews, this paper finds that because women photojournalists were not operating within the newsroom and instead performed their jobs outside of the confines of the media offices, they were not as constrained by the gatekeeper's imposed sexual prejudices and gender roles compared to the female colleagues operating in the newsrooms. However, the interviews also reveal that misogyny still was at play, given that men were still assigned high-profile assignments.

Literature Review

To talk about gender is to talk about power relations and ideals of masculinity and femininity that have been configured as allegedly heterosexual, constructed, and shaped through written language and its social meanings (Palacios, 2013). Gender can also be analyzed as a culturally constructed identity developed through social practices, texts, and discourses, or like philosopher Judith Butler (2002) assesses, from a series of performances with an emphasis on representation. The body is not a passive medium that is not only accessible through discourses, practices, norms, and corporeality; it can materialize its sex by social, historical, and cultural construction.

Simone de Beauvoir's revolutionary debate also focused on the body at the center of feminism. Inequalities and women's subordination are paradigms not only of the Second Wave of feminism but also of today's body, which is still

subject to taboos and stereotypes that serve as an excuse to legitimize the most apparent social discrimination.

Sociologist and analyst Pierre Bourdieu inquiries about society, a global social space, a scenario of production and reproduction of practices and discourses in which our behavior and capacity to act are subjected to acquire or inhere visions. Understanding how gender has worked historically or in other cultures brings us closer to better learning how it is today and helps us improve and change the system in favor of our needs (Cusick, 1999).

By attending to the issues of gender and sexuality, researcher and analyst Marion Leonard (2015) asserts that “scholars have highlighted that music production, analysis, institutions histories, aesthetics, and practices cannot be divorced from the social worlds in which they have been produced.” (Leonard, 2015, p.182).

Additionally, feminist epistemologies aid in identifying how certain dominant conceptions and practices place women and other subordinate groups at a disadvantage in acquiring and justifying knowledge. In that sense, various practitioners of feminist epistemology and philosophy of science argue that dominant knowledge practices disadvantage women in five assumptions: excluding them from inquiry, denying them epistemic authority, or denigrating their “feminine” cognitive styles and modes of knowledge. Further, dominant knowledge practices produce theories of women that represent them as inferior, deviant, or significant only in how they serve male interests. Finally, by creating theories of social phenomena that render women’s activities and interests, or gendered power relations, invisible, producing knowledge (science and technology) that is not useful for people in subordinate positions or that reinforces gender and other social hierarchies (Anderson, 2020) Additionally, these dominant knowledge practices create theories of social phenomena that render women’s activities and interests, or gendered power relations, invisible and produce knowledge that is not useful for people in subordinate positions or that reinforces gender and other social hierarchies (Anderson, 2020).

Among the epistemologies to take into consideration to rework music discourses from a feminist perspective, we refer to technologies of gender and gender politics experts Judith Butler, Anne Fausto-Sterling, Gayle Rubin, Teresa de Lauretis, feminist musicologist Caroline Abbate, Susan McClary, ethnomusicologist Ellen Koskoff, historian Joan W. Scott, sociologist Mavis Bayton, creator of the first ethnographic study of women’s popular music-making or sociologist of culture and gender Gaye Tuchman. Leveraging this theoretical framework with a gender perspective, literature references photography from a feminist perspective. Campo Castro (2017) notes:

The creative space of female photographers, in general terms, has been conditioned by power relations: in some way, what men have considered to be looked at has been admitted, but above all, how to look at it. Therefore,

little by little and systematically, female photographers have generated strategies to go from being an object of the image to being the subjects that create it, that is, to re-educate perspectives by assuming political and cultural resistance to the hegemonic gaze (Campo Castro, 2017, p. 12).

Novelist and essayist Susan Sontag¹ She investigated the urge to photograph. As a filmmaker, she regards the experience of the world based on looking at it through lenses, what gaps grow or get diluted between image and event, between photography, art, and truth, opening a chapter in the theoretical investigation of the art of the camera. She questioned the ethical perspective of images for the first time, but as a woman, she also became an essential axis in the world of photography critics.

Additionally, within the research process, the epistemic value of emotions in the research process (Garcia & Ruiz, 2021) must be considered in order to illustrate how, in some instances, fieldwork is not only circumscribed to potential threats, both situational and environmental but, also emotional especially when dealing with trauma, resistance. This theoretical frame within feminist epistemologies breaks the distinction between subject and object in interviews, generating a more empathic experience among women (Oakley, 1981).

This structure has previously been instituted in the herstory.² In art and music portrayed in the inspiring collection 'Beyond 70' (Russo, 2023)³ or the compilation 'Women of the Underground: Music' (Von Burden, 2010)⁴ and the 50 interviews featured on "Rude Girls: Women in 2 Tone and One Step Beyond" (2023)⁵.

This study adds to a growing body of research on the subject.⁶ By documenting women's photojournalist stories to provide perspective on the challenges women continue to face in the music industry. For example, the study on gender in contemporary music and within the artistic scene in the conditions imposed by

1 Susan Sontag published *On Photography*; a compilation of texts written from 1971 to 1977 for the legendary magazine *The New York Review of Books*.

2 Herstory term was coined in 1968 by American poet, writer, activist, journalist, and lecturer Robin Morgan. She has played a pivotal role in the radical feminist wing of the American Women's Movement since the early 1960s and also emerged as a prominent figure in the global feminist movement. Robin Morgan describes history approached from a feminist standpoint, highlighting the contributions and perspectives of women. It emerged as a modification of the word "history," serving as a critique of traditional historiography predominantly focused on men, hence often referred to as "his story."

3 *Beyond 79* is a collection of 21 interviews with creative women aged 70 and over. It infers that life in the "third act" is often a period of vitality, growth, courage, new possibilities, and even awakening.

4 *Women of the Underground Music* gathers 20 interviews with cultural innovators such as Moe Tucker or Laurie Anderson, Ana da Silva, and Lydia Lunch.

5 Heather Augustyn deciphers in 50 interviews the questions of sexism and misogyny with women involved with ska in the U.K. during the 70s and 80s.

6 "Stereotyped, sexualized and shut out: The plight of women in music." The annual report from the Annenberg Inclusion Initiative. <https://annenberg.usc.edu/news/research-and-impact/stereotyped-sexualized-and-shut-out-plight-women-music>

the COVID-19 pandemic (Bronsons & Guerra, 2022) revealed that the fields of the arts and culture, often viewed as women's worlds, were sectors permeated by cumulative disadvantages in the opportunities and careers women could access, including gender stereotypes, difficulties in reconciling work and family life, objectification, and sexual harassment.

Methodology

This paper investigates female photojournalists' knowledge, attitudes, and perceptions from the 1970s to the 1980s. Radical feminism politics fundamentally assert the subordination of women in society as second-class citizens and actively question the legitimizing elements of this situation. Within the realm of writers and journalists, exclusion was deeply entrenched. Notably, executives and editors of music magazines played a pivotal role in challenging these norms by actively promoting the inclusion and participation of more women photographers. This initiative disrupted organizational dynamics rooted in sexual prejudices and, in most instances, yielded economic incentives.

The semi-structured interview was the most optimal data collection instrument for testing the research question. Wimmer and Dominick (2006) maintain that qualitative research can have some disadvantages, especially when it involves a small sample, because it forces data to be generalized beyond the study sample.

The inclusion criteria for this study were set for female subjects who identified as women born between 1953 and 1963 and who studied and practiced as rock photojournalists. The purpose was to identify a homogeneous group of informants with very marked standard features despite their geographical origin and generational concurrence but similar media and commercial prestige in their careers. Recruitment for the study sought 15 candidates, taking into consideration diverse populations and intersectional profiles, who had worked during that timeframe in those countries as the object of the research.

Interviews comprised ten questions that included references to the career of choice, cultural and political themes of the decade, and perceptions of their role from a gender perspective. In particular, the categories established to gather qualitative information are related to:

- 1) the context of where the interviewees were trained professionally.
- 2) identity and stylistic personal options.
- 3) obstacles in the business culture of the music industries: environments of influence, glass ceiling, conciliation issues, and gender inequalities

Interviews were conducted via email, and results were drawn following stylistic literality criteria, allowing us to explore their environments' contextual and structural particularities.

In the final selection of the sampling of the five participating women, the researcher established and controlled the non-probabilistic way. The reliability

of the data may also be in question due to the loss of objectivity when dealing with small groups. In this case, this study understands that without the intention of drawing generalizable conclusions, the contributions of the artists will be significant in understanding the difficulties they had to face due to being women.

Results

This study unveils perceptions of gender discrimination, stereotypes, and sexism related to the professional careers of music photographers in three different countries. When analyzing the gender dimension of the cultural construction of communities and their borders, we visualize how society imposes culturally appropriate behavior on women while they fight back with their agency and empowerment when susceptible to suffering gender bias.

The research expands on a previous study⁷ about women working in the Spanish music industry in the same period (1970-1980s). In the conclusions, not only objectification but sexual harassment was among the scourges these 12 professionals in the music industry faced based on their gender, also reifying and reductionist expressions about their physical appearance, a datum that delegitimized them. In addition, verbal sexual insinuations were received from a patriarchy of “useless and unpresentable men” who, given the refusal to please them, would, in turn, describe them as “tomboys.” Also deceitful was the pressure to measure up and demonstrate more than them, questioning their creative capacities, fostering feelings of inferiority, denying them professional connections or training, and even impeding conciliation towards those who decided to embrace motherhood. In neutralizing the essentialist stereotypes referred to their bodies, these women imposed their firmness and self-control with their agency, a paradigmatic resistance allowing them to recentralize their power. Their statement, “We are the AVE locomotives”,⁸ reaffirms their high sense of individuality.

The historical and economic context of the study sample ranges from the 70s to the 80s.

In 1973, the United States suffered a negative economic period derived from the oil crisis; the black gold embargo led to fiscal inflation, massive unemployment, and loss of value in the real estate market, and American society experienced the end of the Vietnam War in 1975 to the aftermath of civil rights movement. Ironically, these destabilizing factors were decisive in creating a New York avant-

7 Bronsoms, A (2022): “Radio GA-GA, herstory de la industria musical en España entre 1975-1985”. VIII Congreso Internacional de la AE-IC ‘Comunicación y Ciudad Conectada’. Jun 29, 2022. The study interviewed 12 female professionals working in the music industry in the 70s and 80s in Spain to determine which assigned gender stereotypes and inequalities the gatekeepers enforced.

8 AVE states for Alta Velocidad Española, a high-speed rail service operated by the Spanish State railway company Renfe.

garde. San Francisco (California) was the center of counterculture and political protest, with beatniks and flower power prophets becoming the world capital of psychedelia and hippies. Los Angeles, on the other hand, assumed leadership in the visual arts, television, film, and music industries. Punk musician Alice Bag in California subscribes to the context of “creating new professional roles for women: photographers, managers, roadies, writers, club concert programmers, designers, journalists, producers, directors, and record industry executives.”

The 1970s had witnessed one of the most intense crises in the Western world, a crisis that strongly affected the British metal industry. In 1973, Great Britain became part of the European Economic Community (EEC), and in the 1975 referendum, it voted overwhelmingly to remain. With the entry into the common market, the unions feared that the entry of cheap products from the continent would flood Britain with a consequent increase in unemployment figures. This political and social context of fractured, divided Labor radicalized its militant bases and made it easier for Margaret Thatcher to be elevated as the country’s prime minister in 1979. Photographer Erica Echenberg attests: “It was a period when the culture was very androgynous, a very black and white time in England and very different from the one that became in the 80s as well as the role of figures to mirror.”

In Spain in the 1970s, in the business culture of the media, conditions prevailed regarding access to the public sphere, excluding women from executive roles. The consolidation of the feminist movement between 1975 and 1976 led to an intense debate on feminism, politics, education, work, and sexuality, and there was a massive incorporation of women into the labor market. At the end of the Franco regime and amid the Transition, the journalistic profession had more freedom of expression. In any case, their vocabulary and ways of seeing reality were reproducing stereotypes and trivialized content about women. It was a period during the 70s when the slogan sex, drugs, and rock and roll erupted, extolling the excesses within an alternative lifestyle; it did so by appealing to collective freedom where participants denoted that they “felt free; everything was a party.” (Bronsoms, 2022).

In the 80s, the renewal and modernization of the music industry were coupled with new means of communication and new windows for the representation of identities, a context of transformation where gender issues remained immutable and primarily ignored and is due to that unfairness that it acquired meaning to study with real case narratives the inception and contribute to its dissemination.

In the present research, centered on a gender analysis of five female photojournalists in music, the demographic had an average age of 17-27 years old, and the level of education in media or photography was the highest with

professional access differences.⁹ The departing questions about their professional context, identity, and obstacles help construct the theoretical framework for studying concepts like agency, visibility, inclusion, lack of conciliation, gatekeeper discrimination, empowerment, and referents.

The notion of “agency,” both in gender studies and anthropology, is essential to understanding an agent (a person or entity) ‘s relationships in society, emphasizing individual action and capacity. Des Jardins (2011) associates her story with agency, using that lens to assist us in focusing on the history and meta-narratives of women appearing collectively as empowered agents rather than individual characters.

O’Brien (2018) reaffirms this feminist vision of agency to subvert the established order and produce change, as blatantly manifested in the identity and power of punk’s creative and supportive women. Erica Echenberg witnessed the punk phenomenon 1976, documenting the visual imprint of London clubs such as the Roxy or the Marquee¹⁰. Her depiction of the punk D.I.Y ethos was that of reinforcement of her individualism and empowerment in a music industry where gatekeepers¹¹ were responsible for gender discrimination (Reddington, 2012), (Hooper, 2019), (Lieb, 2013).

In the recruitment for the study, several emails were sent seeking 15 candidates, including intersectional profiles of those who had worked during that timeframe in those countries that were significant for the research object. Five interviews were summarized, and the following demographic results were obtained: three from Spain, one from the U.S., and one from the U.K.

Visi Caño (Bilbao, 1963) and Erica Echenberg (Montreal, Canada, 1953) were trained in England, while Theresa Kereakes (Los Angeles, 1956) instruction was in California and Europe, succeeding in seeing a lot of nascent punk bands while a student: “I had never aspired to be a professional photographer but wanted to make movies, and eventually did, as a producer and also as a director of photography.”

Two participants, Marivi Ibarrola (Nájera, 1956) and Michele Curel (NY, 1957), studied Journalism in Madrid and Barcelona, respectively. Ibarrola’s professional process was self-taught and without resources, seeking support in university circles and groups of photography hobbyists for technical loans and learning. In Curel’s case, her knowledge of English in the Spanish society of the early 80s offered her an opportunity to be an interpreter in interviews with rock musicians and take photos of the people interviewed. Her networking capacity and agency

9 The participants have provided explicit and informed consent for the utilization of their verbatim statements within the scope of this research endeavor.

10 A review of this work can be seen in her book: “And God Created Punk” (1996). Her work of more than 3,000 images has been published in emblematic magazines such as Melody Maker, NME, Record Mirror, Vogue Magazine, and Times.

11 Lieb (2013) refers to these gatekeepers as cultural intermediaries, among whom there would be journalists, music critics and those responsible for the Billboard lists, programmers and entrepreneurs of radio stations, television networks, film entrepreneurs, and producers...

were resourceful in providing her with photo passes for many concerts: “If it was because I was a woman, I do not know.”

In the narratives of the sample analyzed, recurrent themes refer to the influences and obstacles faced by these professionals in the music industry: individuality, invisibility, stylistic choices, career empowerment, glass ceiling, and conciliation.

Visi Caño’s resourcefulness entails this sense of individuality and empowerment: “Because I was short in stature, I had to buy a hard metal case to store my equipment and, at the same time, be able to use it as a stepping stool for the high stages in big venues.” In her view: “This job has chosen me, and I took it as that, a job, I realize now that it was a privilege”¹². “As a freelancer, I was fortunate not to have to deal with corporate issues; I am a self-ruled individual, an anarchist at heart”.

That same empowerment defines Kereake’s attitude: “When people told us no, we figured out a workaround, which led the way to house concerts and indie record labels.”

The idea of music has been covered from different perspectives: as a cultural construction and a product of human behavior, as well as a space for manifesting gender relations and questioning the status quo. “There is little doubt that music, in each of its myriad forms, plays a key part in the formation and articulation of identity” (Bennet, 2015, p. 143); the musical experience, hence, is an essential symbol of individuality for our social relationships and in understanding collective identities (Frith, 2015).

When summarizing the stylistic choices of the sample, they refer to music, unlike other media, as what can organize our perceptions of bodies and emotions and is the basis for opening feminist criticism. Curel admits she was naturally attracted to the rock scene because: “music had always been in my life just as photography.” Marivi Ibarrola confesses: “Music transports me, and I can enjoy many genres. I do not like to define myself either, but I defend rock, and I identify with that universal language”. The music selection of each interviewee ranges from different styles, as Kereakes concedes: “Some became punk rockers/punk supporters and belonged to the “outsider” subculture- were anti “corporate rock,” against being marketed to as a demographic. Our musical tastes ran the gamut of what we liked for aesthetic and ironic reasons. In the same breath, we loved the Sex Pistols and Kraftwerk. We had a fascination with Paris and Berlin between the wars, and we cleaved to the fashion (like in the Cabaret movie) and music ranging from show tunes to experimental to pop and what we now know as punk.”

In the entire DIY movement, solidarity with other women was essential. British photographer Echenberg, a witness to the visual imprint of the punk phenomenon in 1976, attests to how he was able to access and document London clubs such

12 “R&R Ektachrome,” is the name of her upcoming book narrating her experiences shooting concerts.

as the Roxy or the Marquee.¹³ A scene that seems inclusive: “In those days, we did not think about femininity, and punk, at least for me, did not seem sexist.”

Women’s invisibility in their work, due to the permanent domination of androcentrism, is a form of appropriation of power, not only of expression but also of production and distribution of scenarios imposing the vision of the woman’s body as an object of visual pleasure in which man’s fantasies unfold. E.E: “All the dinosaur gangs were men; the women’s gangs were in the minority back then, for example, Suzy Quatro. Then punk came, and you could be a woman and pick up a guitar or a bass, singer, artist, photographer, or someone, and wear flashy clothes. You did not have to be glamorous, and the change was significant at this time, and it gave space to women. I did not feel different because I was a woman.”

As previously stated, in Spain’s research about the music industry (Bronsoms, 2022), rock business cultures were extensively dominated by men, women were mainly in the PR side of the business in record companies or concert producers, more in behind-the-scenes work positions.

Ibarrola actively engaged as music photographer in the 1970s and 1980s, summarizes her frustration: “I found myself in a world of men, although there were more female examples than in other disciplines. Among them Dulce or Paz Tejedor two of the most popular female managers in Madrid in the 80s. However, call attention that all the section heads, publishers, magazines and newspapers were men and many colleagues help me with the texts like Iñaki Zarata, Juamma Blelber, Diego Manrique, Juanma Ibeas (Rockero de Base), Saénz de Tejada... There also female journalist like Sagrario Luna, Merche Yoyoba, Patricia Godes, Elena Lopez Aguirre”.

Ibarrola highlights also that the representation of women artists in musical groups was scarce, still, there was a little active group of them: “Desechables, Monaguillos, Ana Curra, Alaska, Lou Olangua (from Ok Korral), Alicia Navarro, Vulpes, Aurora Beltran, Malos Tratos, Carmen Madorilas de Los Bólidos, Las Chinas, Mercedes Ferrer”.

In California, feminist vindications transcended on campuses with the fight for social transformation and against the division of labor as a critical idea of feminism.

Women in the sample all share experiences of exclusion in fields and spaces that paradoxically exhumed modernity, such as media in the music industry, a culture that remains a boy’s club where women in positions such as CEO are outnumbered and the good old boys still pretty much writing the rules as indicates Kereakes: “Of course, women in the earliest days of the 20th Century fought hard for the right to vote- but still, it is 2023, and we remain far from equal. Gender inequality is so ingrained- just as racism and other intolerances- that

13 A review of this work can be seen in her book: “And God created punk” (1996). Her work of more than 3,000 images has been published in emblematic magazines such as Melody Maker, NME, Record Mirror, Vogue Magazine and Times.

those who are biased do not even realize they are. This affects our opportunities and our earning power”.

Echenberg corroborates gender bias: “However, yeah, male photographers had the best jobs. Being a woman in that world, you had to move, not stop, fight... just like today. Moreover, I remember another photographer, Penny Smith, who had better luck, but she was adamant, very pushy, and maybe I was not hard enough”.

The interviewees testify to the importance of belonging to a tribe, all in the underground range, and how significant were for them referential roles in music photography like Stephanie Chernikowski, Roberta Bayley, Kate Simon, Lynn Goldsmith: “They all worked hard, Roberta and Kate had the halo effect of their rocker boyfriends. Still, they all did excellent work built upon the foundation of Annie Liebowitz, who DEFINED 1970s rock’n’roll photography. Also, regarding gender vis-a-vis assignment, we all took note of Linda Eastman-McCartney’s playbook. Just show up; shoot good photos. The foundation of superb female photographers in popular culture goes back to at least the 1930s!”.

Profit in the music industry economies was one of the obstacles for some of them, like Visi Caño, who immigrated to the U.S. from Spain and slowly had to start abandoning this type of photography. Specializing in portrait photography signals the relevance of Leibovitz, Arnold Newman, and Irving Penn.

One of the obstacles that Visi Caño faced while working at a camera store in 1990, well before the Me-Too Movement, was sexual harassment: “I quit and took the manager to court; he never showed up, so I won the case, not only for me but for the young girl in the film department who was too young and afraid to do it on her own. I had other sexual advances in other jobs that cost me my position. As a freelancer, I could not do much but tell them off and quit.”

In a world where women’s access to political and economic power -in most cases- is severely limited, their status and roles are defined within political, financial, and cultural systems that tend to exclude them from participation (Gallagher, 1981).

It is paradigmatic that in a period of incipient feminism, in the late 70s in the US, photographic editor of Rolling Stone, Annie Leibovitz, eager to break the glass ceiling, is forced to embrace the prevailing codes to be accepted into the exclusive club of “winners,” thus learning that her gender offers her little chance of success. Leibovitz used a code of masculine gaze that shows how she has internalized certain conventions expected of her as a professional and responded to a demand from her editors to give coherence to content that aims to attract the male target audience.

The role of women instrumentalizing other women as mere sexual objects is as significant as their condescension toward the male figures with whom they collaborated, either as bosses or mentors. In defining the role of professionals in the construction of discourses through images, Ledo (1998) states that there is a power relationship since photography is a product of symbolic content in which

its author chooses “a certain way of observing certain conventions, to codify their work and to convert it into a communication product” (Ledo, 1998, p.148).

The glass ceiling¹⁴ compelled these photographers to exert their agency and resilience while continually having to demonstrate that their vision was there: “We were aware of the glass ceiling but crushed it whenever it got in the way. Also, in later years, when I experienced the symptoms of the glass ceiling, I looked for better opportunities- I am not one to let my energy fester in a fruitless situation”.

Ibarrola’s opinion substantiates Kereakes and clarifies: “There was no talk about gender, although we did talk about sexes. I was a woman with a camera, and they finally called me a photographer. I only wanted to photograph what I lived, what was close to me. I wanted to document moments that set me free in thought. Free in facts that would contribute and open the way for my contemporaries, including men. The industry and specialized media did not give me the opportunity I had expected; they did publish small parts of my work, and I did not receive large or important orders.”

Maternity and conciliation were also perceived as obstacles: «Maternity changes everything for at least a decade, then you must find yourself again, rescue what you left when you decided to be a mother. Conciliation is hard without feeling the weight of guilt,” concludes Ibarrola. That feeling of being an impostor has hunted down women in motherhood: “I love photography, but I wanted to raise my two children without the pressure of a full-time job, so I switched the gears to a different type of photography that only would take my weekends, that was shooting weddings, family and children portraiture, it was not as glamorous as music, celebrities and fashion, but I enjoyed it, and I was able to make good money and be there for my kids.” Caño signals how her husband as a cinematographer, also gave up going around the world to shoot movies: “he was fortunate to find a job on T.V. at CBS and take care of the children during weekends.”

Michele Curel became a mother at 42 when the music industry photography was behind her. Still, she managed to work with the most prestigious magazines in Spain and the United States: “I became a mother a couple of months after 9/11, which changed the face of the magazine/newspaper industry forever. So, it coincided with when less work was good for my new life as a mother. As in most of the rest of my career...I was lucky”.

This pioneering scene and their feminist empowerment and resilience allowed them to overcome the obstacles of a patriarchal and androcentric music industry,

14 A glass ceiling refers to an invisible but tangible barrier that obstructs the advancement of certain groups, particularly women and minorities, preventing them from reaching upper-level positions within an organization or profession despite their qualifications, skills, or experience. Marilyn Loden (July 12, 1946 – August 6, 2022) was an influential American author, management consultant, and champion of diversity. She is widely recognized for introducing the concept of the “glass ceiling” in a speech she delivered in 1978.

encouraging them with optimism in the face of reversal opportunities: “I am not one to let my energy fester in a fruitless situation.”

Discussion

The underrepresentation of women in “androcentric worldview” (Gallego, 2015) environments like the newsrooms where male gender perspective prevailed, as well as the reproduction of gender stereotypes, women had to mingle as “one of the boys” -without showing that they were as erudite- although in many cases they ended up marginalizing themselves. Such a low presence of women can cause the inhibition of gender-related issues and lack of professional legitimacy on the part of the few women who finally have recognized their superiors or their equals (Gallego, 2004, p. 42).

One explanation for understanding the social theories of occupational gender segregation, which offers clarification on why women are excluded from the best jobs, is in terms of patriarchy, linking capitalism and class to male power and control (Blackburn et al., 2002).

Ironically, as always, the early 80s were not bad for a different take on feminism. Bourgeois feminism flourished and revived a long-dormant positive theoretical vision between capitalism and female empowerment. Women’s escape from oppression, it was argued, was through competing and succeeding within capitalism, rather than resisting or even questioning the system (Bhattacharya, 2017, p.1)

In the late 1980s, gender sociologist Joan Acker (1990) questioned the non-neutrality of organizations, arguing that there is a hierarchy by which tasks are stratified by complexity and responsibility, resulting in inequality. It suggests that the maintenance of this gender hierarchy is possible by tacit agreements that exclude women and are based on arguments about reproduction, emotionality, and women’s sexuality: “Women’s bodies cannot be adapted to hegemonic masculinity; to function at the top of male hierarchies requires that women render irrelevant everything that makes them women” (Acker, 1990, p.153).

Her perspective on bodies, hierarchies, and work alludes to the universal individual constructed from a male body. In this scenario, the woman, whose body is sexualized and objectified to achieve the qualities of a faithful worker, must become like a man. Sorensen (1984) alludes to the obstacles to egalitarian participation of the sexes in the public sphere, admitting that the most potent organizational positions are almost entirely occupied by men, except for the occasional biological female who acts as a social man.

Acker (1990) emphasizes how in communities like labor organizations, male bodies are never sexualized or objectified; there, the gender hierarchy is often achieved through tacit controls based on arguments such as reproduction, emotional, and sexual, legitimizing segregation structures that discriminate

against women. A rationale for that discrimination in the music industry is embodied by the gatekeepers that have built a cultural barrier to the participation of women, entailing lower cachet than men and lesser access to networks and opportunities vital in building a professional career (Hooper, 2019).

In the music industry, where these professionals have developed their careers, there were organizations where male participants held most of the power, men represented the active principal hero of culture, and women were the “other.” Occasionally, a woman would stand out for acting like a social man. Still, the traits in their depiction were that of participating subjects fighting to deconstruct and challenge stereotypes of the male gaze.¹⁵, opening to new representative and revolutionary possibilities and empowered by their references, their curricula - developed their careers in international music scenes-command of languages, and cosmopolitanism while promoting their feminism. It is plausible that their agency and autonomous gaze were commodities that helped them cross borders, making visible the modernity of those generations that starred in the effervescent Anglo-Saxon and Spanish countercultural scenes. Likewise, they have documented the urban tribes during the 1970s-80s in multitudinous musically dynamic nuclei: “Gender was not an obstacle in my work because of my attitude. I did what I wanted, and if I did not get the answer I wanted IF I asked, I devised a workaround”.

The organizational dynamics of the newsrooms avoided sexual prejudices in the authorship of images and bet in favor of an economy of means and results. Rock magazines are image-driven; the photographer’s gender is not considered when the photo editors select images. However, they admit that in assignments: “It was a club - you were “in-crowd,” or you were not. It was not gender-based, but who your friends were at the publication or record labels.”

The culture of the music industry remains a boy’s club where male photographers had the best jobs with a high glass ceiling that “we crashed whenever it got in the way,” an industry and specialized media that did not give women the opportunities that they have expected working as freelancers while conciliating, a commonality inherent in every field.

Conclusions

The current research focuses on observing creative communities, especially those related to music and photography. Sociologically, those underground music scenes become fresh air for creative activity beyond mainstream cultural

15 In 1975, British feminist film theorist Laura Mulvey introduced the theory of visual pleasure, which asserts that female characters in cinema are consistently depicted through the lens of appearance and as objects of desire subjected to the male gaze. This patriarchal perspective, controlled by men, transforms women into not only objects observed by the male viewer but also objects intended for his viewing pleasure, thereby triggering voyeuristic or fetishistic responses.

industries, generating interactions and opportunities favored by a highly dynamic lifestyle based on nightlife (Guerra's 2020b).

The situation of subordination of women in society as second-class citizens and the questioning of the elements that legitimize it are essential claims of radical feminism politics. While exclusion was heavily ingrained within writers and journalists, it is significant how executives and editors of the music magazines promoted the inclusion and participation of more women photographers, blowing up organizational dynamics anchored in sexual prejudices and resulting, in most cases, an economic incentive.

The gender analysis sheds light on comprehending notions of sisterhood and the experiences that shaped the protagonists' identities, their herstory, and the importance of their agency in their construction as subjects. Agency is, therefore, the concept that refers to us: "to ideas about personality, will, self-determination and the nature of consciousness" (Fowler & Zavaleta, 2013, p. 118). hooks (2015) reaffirm it: "If any female feels she needs anything beyond herself to legitimate and validate her existence, she is already giving away her power to be self-defining, her agency" (hooks, 2015, p.95).

Today, women have developed other strategies to assert their creative voice in a patriarchal society. One strategy involves resistance to stylistic norms, social institutions, creative and behavioral prescriptions, and the internalization of gender codes embedded in Western works of art. Another strategy involves secrecy: keeping one's creative fruits unseen by others, perhaps similar to a journal or some other form of personal expression. Finally, an important strategy involves women creators establishing and working on their subcultures: their dissemination channels, audiences, support structures, and support. A culmination of their achievements could be their herstory that remains to be written, and the aim is to combat gender issues and the lack of representation and visibility of professional profiles in the music industry, where patriarchy still acts as a validator.

References

ACKER, J. Hierarchies, jobs, bodies: a theory of gendered organizations. **Gender and Society**, v. 4, n. 2, p. 139-158, 1990.

ANDERSON, E. Feminist epistemology and philosophy of science. In: **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. 2020. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/feminism-epistemology/>. Acesso em: 10 out. 2024.

BENNET, A. Identity: music, community, and self. In: SHEPHERD, J.; DEVINE, J. (Ed.). **The Routledge reader on the sociology of music**. Nova York: Routledge, 2015. p. 143-152.

BHATTACHARYA, T. Social reproduction theory: remapping class, recentering oppression. In: CALLINICOS, S.; KOUVELAKIS, L.; PRADELLA (Ed.). **Routledge handbook of Marxism and post-Marxism**. 1. ed. Londres: Pluto, 2017.

BLACKBURN, R.; BROWNE, J.; BROOKS, B.; JARMAN, J. Explaining gender segregation. **British Journal of Sociology**, v. 53, n. 4, p. 513-536, 2002.

BRONSOMS, A. **Gender, rock music press and punk feminism: USA, UK, and Spain in the '80s**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha, 2021.

BRONSOMS, A.; GUERRA, P. Shatter silence, raise hell, and run riot: music and gender in Spain, 2018–2021. **Debats: Annual Review**, v. 7, p. 139-154, 2022.

BUTLER, J. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. México: Paidós, 2002.

CAMPO CASTRO, N. Fotografia y enfoques de género: aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres. **La Manzana de la Discòrdia**, v. 12, n. 2, p. 7-21, 2017.

CUSICK, S. Gender musicology and feminism. **Rethinking Music**, v. 5, p. 471-498, 1999.

CURRID, E. **The Warhol economy**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2007.

DES JARDINS, J. Women and gender history. In: **The Oxford History of Historical Writing**. Vol. 5. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 136-158.

ECHENBERG, E.; MARK, P. **And God created punk**. Inglaterra: Virgin, 2009.

FRITH, S. Live music. In: SHEPHERD, J.; DEVINE, K. (Ed.). **The Routledge reader on the sociology of music**. Nova York: Routledge, 2015. p. 269-276.

FERNÁNDEZ RIUS, L. Mujeres académicas: ¿conflicto de roles? In: LÓPEZ DE LA VIEJA, T. (Ed.). **Feminismo: del pasado al presente**. Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000. p. 159-176.

FOWLER, W.; ZAVALETA, E. El pensamiento de Pierre Bourdieu: apuntes para una mirada arqueológica. **Revista de Museología Kóot**, v. 3, n. 4, p. 117-135, 2013.

GARCÍA DAUDER, D.; RUIZ TREJO, M. G. Un viaje por las emociones en procesos de investigación feminista. **Empiria: Revista de Metodología de Ciencias Sociales**, n. 50, p. 21-41, 2021.

GALLAGHER, M. **Unequal opportunities: the case of women and the media**. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1981.

GALLEGO, J. De las recomendaciones a los mecanismos: roles de género y producción informativa. In: **Medios de Comunicación y Género**. p. 31-52, 2004.

GALLEGO, J. **De reinas a ciudadanas: medios de comunicación, ¿motor o rémora para la igualdad?** Espanha: Aresta Mujeres, 2012.

GUERRA, P. Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco eras. In: MCKAY, G.; ARNOLD, G. (Ed.). **The Oxford handbook of punk rock**. Oxford: Oxford University Press, 2020a. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/129817>. Acesso em: 10 out. 2024.

GUERRA, P. 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**, v. 2020, n. 1, p. 55-75, 2020b.

GOLDMAN, V. **Revenge of the she-punks: a feminist music history from Poly Styrene to Pussy Riot**. Omnibus Press, 2019.

HOOKS, B. **Feminism is for everybody**. Nova York: Routledge, 2015.

HOOPER, E. The gatekeeper gap: searching solutions to the UK's ongoing gender imbalance in music creation. In: RAINE, S.; STRONG, C. (Ed.). **Towards gender equality in the music industry**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2019. p. 131-146.

LAGARDE, M. La perspectiva de género. In: **Género y Feminismo: desarrollo humano y democracia**. Espanha: Horas y HORAS, 1996. p. 13-38.

LEDO, M. **Documentalismo fotográfico**. Madri: Cátedra, 1998.

LEONARD, M. Gender and sexuality. In: SHEPHERD, J.; DEVINE, J. (Ed.). **The Routledge reader on the sociology of music**. Nova York: Routledge, 2015. p. 181-190.

LIPSITZ, G. **Footsteps in the dark: the hidden histories of popular music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

OAKLEY, A. Interviewing women: a contradiction in terms. In: ROBERTS, H. (Ed.). **Doing feminist research**. Nova York: Routledge, 1981. p. 30-61.

O'BRIEN, L. Holding ground: redefining 70's feminist punk. In: **4th International Conference on Underground Music Scenes and DIY Culture**, 'Keep It Simple, Make It Fast' (KISMIF), Porto, Portugal, 11-14 jul. 2018.

PALACIOS, M. Feminismos expandidos, queer y poscoloniales en la musicología histórica. In: NOGUEIRA, I.; CAMPOS FONSECA, S. (Ed.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Goiânia: ANPPOM, 2013. p. 56-79.

PÉREZ OROZCO, A. Economía del género y economía feminista: ¿conciliación o ruptura? **Revista Venezolana de Estudios de la Mujer**, v. 10, n. 24, p. 43-64, 2005.

PILCHER, J.; WHELEHAN, I. **Key concepts in gender studies**. Londres: Sage Publications, 2017.

SORENSEN, B. A. The organizational woman and the Trojan horse effect. In: HOLTER, H. (Ed.). **Patriarchy in a welfare society**. Nova York: Columbia University Press, 1984.

V BURDEN, Z. **Women of the underground: music. Cultural innovators speak for themselves**. Califórnia: Manic D Press, 2010.

RUSSO, S. **Beyond 70: the lives of creative women**. Nauset Press, 2023.

WILLIS, E. Foreword. In: ECHOLS, A. **Daring to be bad: radical feminism in America 1967-1975**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. p. 7-15.

Appendix

The following constitute the portrayals of female photographers:

1. Erica Echenberg (Montreal, Canada 1953). Educated at Ealing Technical College (England), she wanted to work in rock photography and, in 1974, started as

an assistant to editor Ian Dickson. She published “*And God Created Punk*” (2009).

2. Mariví Ibarrola (Nájera, Spain 1956). Her archive documents Spain’s cultural and artistic society, which started in the 1980s, and mainly portrays the emerging youth culture. Her work has been published in *Rock Especial*, *Devórame*, *Diario Vasco*, *Rock de Lux*, *Diario 16*. She published the books “*De Lavapiés a la cabeza. Fotografías de los 80*”, “*Yo disparé en los 80*” (2012). Today develops photography, press, documentation, and communication projects, and since 2006, is an associate professor at Carlos III University (Madrid).

3. Michele Curel (NY, U.S 1957). In the 1980s and 1990s, she was a reporter for the New York Times and music magazines like *Vibraciones* (Spain). As a journalist and professional freelance photographer with 30+ years of experience in portrait and architectural photography, today, her work has veered toward producing multimedia projects to raise awareness on forest and women empowerment-related issues.

4. Theresa Kereakes (Los Angeles, U.S 1958). Writer and camera operator trained at the University of California Los Angeles UCLA (1976-1979) amid the explosion of the punk rock movement created a body of work that includes some of the iconic images that lay the foundations of the collective memory of punk rock. She has directed music videos and oversaw production on VH1 from its relaunch in 1994 until 1998. She has exhibited her photographs under the banner “Punk Turns 30” since 2004.

5. Visi Caño (Bilbao, Spain 1963). She worked in New York as a photographer for Spain’s *Rolling Stone* and *Popular-1* magazines and later in Los Angeles—where she has lived for the last 30 years—and has cultivated portraiture and fashion. Her photographs have been exhibited in the distinguished catalog of Restoration Hardware and portray her travels through Europe, Mexico, Hawaii, India, China, Cuba, and Morocco.

Angels Bronsoms

PhD in Journalism and Communication Sciences, awarded Cum Laude by the Universitat Autònoma de Barcelona. She also holds a master’s degree in Gender and Communication (UAB) and a Master’s in Fashion Retail and Luxury Management (GBSB). With extensive experience in music journalism, Angels is a frequent speaker on the intersections of gender and music. She is the author of *Animals of Rock & Roll*, and her current research focuses on the herstory of women in music, as well as feminist musicology.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8856-9618>.

Moda na poesia. Os usos do fictício e da alteridade

Fashion in poetry. The uses of the fictive and of the otherness

Olga Kempinska

(Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Resumo: Esse artigo busca refletir sobre a relação entre a moda e a ficção. Dividido em duas partes, o texto analisa as questões da reversibilidade, da subversão, da tradição e da inovação, propondo compreender as possibilidades da moda na afirmação da alteridade do outro, também naquilo que tange ao gênero. A antropologia da ficção e a reflexão sobre a inscrição e a escritura constituem as abordagens teóricas que guiam a interpretação dos textos poéticos de diferentes autores: Jean Cocteau, Anton Tchekhov, Elfriede Jelinek, Terrance Hayes, Ashley Mace Havird e Ewa Lipska. Frequentemente crítica das metáforas da profundidade, também naquilo que tange ao essencialismo subjetivo em seus aspectos pós-românticos, a moda enfatiza a superfície e a convenção. Diferentemente das teorias da moda, que buscam pelas definições, os textos literários enfatizam antes de mais nada sua abertura conceitual, sua indiferença quanto às manifestações subjetivas expressivas, e sua relação com o jogo.

Palavras-chave: moda, poesia, ficção, alteridade, gênero

Abstract: *This article seeks to consider the relationship between fashion and fiction. Divided into two parts, the text analyzes the issues of reversibility, subversion, tradition and innovation, proposing to understand the possibilities of fashion in the affirmation of the otherness of the other, also in what concerns gender. The anthropology of fiction and the reflection on inscription and writing constitute the theoretical approaches that guide the interpretation of poetic texts from different authors: Jean Cocteau, Anton Tchekhov, Elfriede Jelinek, Terrance Hayes, Ashley Mace Havird and Ewa Lipska. Often critical of metaphors of depth, also regarding subjective essentialism in its post-romantic aspects, the fashion emphasizes surface and convention. Unlike fashion theories, which search for definitions, literary texts emphasize first its conceptual openness, its indifference to expressive subjective manifestations and its relationship with the game.*

Keywords: *fashion, poetry, fiction, alterity, gender*

DOI: 10.47456/ff.v20i31.45158

Imitam-se os manequins, e a alma se faz à imagem do corpo.

Walter Benjamin

Introdução

Nos textos de vários poetas das últimas décadas de diferentes contextos culturais, a moda deixa de ter uma dimensão meramente decorativa ou ser uma metáfora da frivolidade ou da melancolia, como o fora ainda para vários autores do século XIX, de Charles Baudelaire até Oscar Wilde, tornando-se um lugar importante do questionamento do alcance da ficção. Sua dimensão teórica e intertextual, afirmada desde as pesquisas da semiologia, desperta, com efeito, a atenção de vários escritores, que buscam discutir com as imposições ideológicas delimitadoras das subjetividades. De acordo com a teoria da antropologia da ficção de Wolfgang Iser (1993), o fictício torna o imaginário mais concreto, ao passo que a realidade perde sob sua influência algo de sua determinação, transformando-se em um regime potencial comparável ao jogo. Assim, a moda, que se configurou em um sistema no século XIX no Ocidente, no meio dos figurinos teatrais, revela seu poder de articular os jogos identitários do ser humano, não apenas naquilo que tange a sua relação com o social como também em suas inscrições genéricas.

Reversibilidade e subversão

No poema de Jean Cocteau, surrealista rebelde que enfatizava a artificialidade da ilusão ótica e cujas peças contavam com os figurinos de Chanel, há uma representação instigante da reversibilidade dos tecidos e, com isso, de um jogo com a aparência. Assim, se os surrealistas compreendiam e valorizavam a moda como uma vertente do objeto surrealista afirmador da esfera onírica, Cocteau a utiliza como um dispositivo para os jogos identitários e as simulações:

Puisque nul regard n'envisage
Ton visage dévisagé
Ne va pas toi-même outrager
L'innocence de ton visage.

Accepte le triste portrait
Œuvre d'une longue malice.
S'il te devenait un supplice
Ce portrait te ressemblerait.

Calme calme demeure en marge
Et si dur cet exil soit-il
Sur cette île de ton exil
Sois ton seul témoin à décharge

Tisser l'envers de ton tissu
 Les muses en décidant seules
 Car ce que les muses lui veulent
 Un poète n'a jamais su.
 (Cocteau, 2003, p. 21)¹

A imagem da reversibilidade permite subverter a articulação da alteridade negativa, ou seja, da construção do outro enquanto um “não-eu”, que pela rejeição ou pela destruição serve para delimitar o “eu”. O jogo da reversibilidade sublinha o jogo desestabilizador com a alteridade negativa, ou seja, transforma o domínio da negatividade em um espaço de incerteza, enfatizando os limites da experiência do “eu”. Em um outro poema não desprovido de complexidade formal próxima do artifício, Cocteau compara a poesia à vestimenta, ressaltando seus aspectos protetores. Ao evocar o movimento da linha e do corte, o texto articula a subjetividade da escrita, criticando a expressividade romântica e o psicologismo:

Plus que la chair encore une âme dévêtue
 Attente à la pudeur. Un poète la doit
 D'une robe vêtir pour que nul dans la rue
 Ne la montre du doigt.

L'invisibilité que protege ma ligne
 M'enseigne son secret et la sache mettre où
 Cache la blanche sienne indolemment le cygne
 Dont l'eau coupe le cou.

Faites à mon langage un si humble costume
 Que chacun s'en détourne et le laisse courir
 Et qu'avant d'épouser la mort je m'accoutume
 À faire semblant de mourir.
 (Cocteau, 2003, p. 81)²

1 Já que nenhum olhar avista / Sua face num olhar / Não venha a afrontar / A inocência de sua vista. // Aceite o triste retrato / Obra de uma longa malícia / Se lhe for um suplício / Esse retrato teria seus traços. // Calma calma fique à margem / E quão duro não for o exílio / Nessa desertada ilha / Seja o único a remir sua imagem. // Tecer o reverso de seu tecido / Só as musas preferem / Pois o que as musas lhe querem / A um poeta nunca é sabido. (tradução nossa)

2 Mais ainda do que a carne uma alma nua / É uma afronta ao pudor. Um poeta tem o dever / De vesti-la para que ninguém na rua / Aponte para ofender. // A invisibilidade que em minha linha cisma / Diga seu segredo e saiba colocá-la no lugar / Onde indolamente se esconde a brancura do cisne / Ao qual a água o pescoço vem cortar. // Façam a minha língua um traje tão despojado / Que cada um desvie seu olhar e a deixe ser / E que antes casar com a morte fique acostumado / A fingir de morrer. (tradução nossa)

Apesar da compreensão comum da moda como um regime da afirmação da aparência, que não raramente se torna um alvo de críticas morais, os textos literários buscam também apreender seus outros usos. Assim, alguns teóricos ressaltam o papel protetor da moda, tanto no sentido físico quanto psíquico e, a esse respeito, pode-se evocar o conhecido conto de Anton Tchekhov sobre o homem no estojo, no qual o invólucro de vestimenta e de acessórios se tingem de tons existenciais e até mesmo horríficos. Pois o “estojo” parece articular também a relação do protagonista Bélikov com a alteridade, antes de mais nada de uma maneira negativa:

Era famoso por sair sempre para a rua de galochas, guarda-chuva, sobretudo quente forrado a algodão, mesmo quando o tempo estava excepcionalmente bom. Trazia o guarda-chuva metido numa capa, o relógio também numa capa de camurça cinzenta e, quando queria afiar o lápis e pegava no canivete, este também estava metido numa capinha; até a cara dele parecia estar dentro de uma capa, já que a escondia por trás da gola levantada. (Tchekhov, 2001, p. 215)

A importância do imaginário que tensiona os limites entre a natureza e a cultura, assim como aqueles entre o corpo e a alma, que constituíam uma das preocupações do dandismo decadentista que exaltava o artifício e a mentira, também correspondem em parte às questões levantadas pela ficção. Tradicionalmente suspeito como um regime da não-verdade, o fictício busca se afirmar antes de mais nada como um espaço de jogo, permitindo uma separação entre a realidade e o imaginário.

Uma tal dimensão afirmativa do fictício e do imaginário subversivo na elaboração das coleções foi muito sublinhada pela produção de Vivienne Westwood, que se serviu dos elementos visuais do voodoo e da bruxaria. De fato, sua coleção de inverno 1983/1984 intitulada “Witches” e apresentada em Louvre utilizou os elementos das roupas dos hounguns haitianos, junto com a modificação das proporções do corpo por meio das saias em camadas e a estrutura da reversibilidade, a saber, “o reverso das jaquetas utilizadas para a decoração do verso” (Fury, 2021, p. 78). O imaginário subversivo da magia característico da convenção gótica retorna no inverno de 2006/2007, na coleção comemorativa “Innocent”, que envolveu “um capuz sinistro” (Fury, 2021, p. 486), como o de alguém levado para a execução.

Não são raras as considerações sobre os limites conceituais da própria moda, que por vezes se aproxima do regime da arte servindo-se das imagens das obras para as estampas dos tecidos, não deixando, contudo, de discutir também com a indústria cultural e com outros âmbitos da aparência. No poema de Terrance Hayes “Vinte e seis camisetas imaginárias”, surge, de fato, tanto a intraduzibilidade das expressões escritas nas camisetas, quanto a questão dos limites da moda,

que coteja, por um lado, a arte e, por outro, o *Streetwear*, levantando, com isso, o problema de sua relação com a escrita: “1) Anonymous 2) Written in blue ballpoint on a Band-Aid: DOWN WITH GRAVITY! 3) Breathing Expert for Hire 4) Profile of a man with a Chihuahua hanging from his chin 5) Don’t Misbehave Tonight 6) Die and Learn (...)” (Hayes, 2010, p. 60). O texto de Hayes, ao parecer fazer um uso citacional das camisetas não deixa, contudo, de sugerir a nivelação do sentido das frases da lista e sua relação duvidosa com a descrição adequada da identidade do usuário: “9) I am not food. 10) I’m not shy, I’m sober. 11) A face half Ali circa *Rumble in the Jungle*, half Elvis circa sequined Las Vegas karate getup. Caption: *Float like a blue suede shoe*. 12) Let’s pretend I’m still in love with youth.” (Hayes, 2010, p. 60).

O poeta parece colocar em questão o próprio sentido da inscrição que sugere a descrição da identidade ou do da disposição subjetiva: “18) The president in a blindfold of lizards. Caption: QUANDARY 19) Freud’s Auto Repair Shop 20) Albert Einstein in snake-red stilettos and lab coat above the caption: *Relatively too much time*” (Hayes, 2010, p. 60).

A violência da escrita sendo uma das questões principais da desconstrução, que problematiza também as diferentes formas da inscrição do “eu” e do outro no discurso, o âmbito de *Streetwear* parece constituir hoje em dia uma das indagações teóricas mais instigantes. De acordo com alguns pesquisadores, o *Streetwear* corresponde menos ao sistema da moda configurado pelo discurso verbal e visual das revistas (Cf. Barthes, 2009) do que à influência dos elementos das roupas de esporte, de trabalho e dos uniformes, junto com a expressão daquilo que a pessoa sente, que “espelhou a maneira como via o mundo” (ADZ, 2018, p. 11). Sua relação com o caráter sistemático da moda permanece controversa devido ao caráter personalizado, que encoraja também a afirmação da manipulação artesanal das peças do vestuário.

No estudo “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, que faz parte de *A escritura e a diferença*, Jacques Derrida (2005) coloca em questão a compreensão de jogo, tradicionalmente utilizado como uma metáfora da existência e, na antropologia da ficção, como uma estrutura que suspende as regras pragmáticas e introduz suas próprias. Nesse texto que busca desconstruir os binarismos estruturalistas, Derrida sublinha que cada estrutura possui um centro que tem como sua função limitar as possibilidades do jogo com sua articulação. Destrate, o jogo, que constitui também o protótipo do espaço transicional da psicanálise kleiniana, permitindo a elaboração de uma negociação subjetiva com a realidade, seria possível apenas dentro dos limites da estrutura, que é importante também nas considerações sobre a semiologia da moda.

Atendo ao caráter irredutível da alteridade e a sua inscrição em diferentes textos, Derrida sublinha que, no jogo, o elemento a ser desconstruído é justamente o centro, que quanto mais se torna o centro de uma totalidade fechada menos se

afirma em sua natureza específica de um centro, deslocando-se para fora da estrutura. De fato, o centro não pode pertencer à estrutura que deveria governar. Assim, a centralidade pode ser desconstruída por meio de um desdobramento metonímico ou através de uma repetição. No texto sobre o jogo, Derrida critica também a oposição estética entre a forma e a matéria, assinalando justamente a materialidade do signo, que pode se tornar um início de sua desconstrução, mas não sendo ainda o movimento enquanto tal. Ao deslocar seu centro, o jogo coloca em questão o valor da presença, por exemplo, da experiência da consciência do falante presente a si mesma no momento da fala, que constitui o poder do fonocentrismo. Além disso, a estrutura do jogo permite colocar em questão a articulação das subjetividades centralizadas e delimitadas.

As inscrições nas camisetas não raramente envolvem as palavras de línguas estrangeiras, rompendo, com isso, os limites do discurso supostamente próprio. No poema “Wind in a Box” de Hayes surge um jogo com a representação e a simulação de uma cidade ficcional, que ultrapassa a estranheza da metrópole benjaminiana, pois nela as palavras não mais são deformadas e reconfiguradas pelos jogos chistosos, mas transmitidas pelos estrangeiros. Tal cidade “imaginária” e descentralizada remete, com efeito, também às questões da migração e da multiplicidade cultural, afirmando as rupturas em relação à unidade identitária, e que encontram sua representação enquanto a subversão dos limites:

If so, let me go on into the imaginary city.
At first, how cool it would be
to recite a dozen prayers as a last name.

Or as no last name at all. Words passed
to me by strangers. Let me enter
with a pre-assembled strut.

If my life amounts to a fence
between two dogs,
who wouldn't want to disappear?
(...) (Hayes, 2008, p. 76)³

Tradições e inovações

Voltada, por um lado, para o consumo e a obsolescência programada, por outro, afirmativa da experiência da alteridade, a moda permanece em um lugar ambíguo entre o mimetismo do outro e a invenção de si mesmo: “Sem dúvida, numerosas

3 Se é assim, deixe que eu vá à cidade imaginária. / No início, como seria bom / recitar uma dúzia de preces como um último nome. // Ou como nenhum último nome. As palavras me passadas / pelos estrangeiros. Deixe que eu entre / com um suporte assemblado de antemão. // Se o valor de minha vida é o de uma cerca / entre dois cachorros, / quem não gostaria de desaparecer? (tradução nossa)

são as manifestações de moda que testemunham a reabsorção democrática das formas da alteridade social” (Lipovetsky, 2009, p. 161). Cúmplice sedutora da “vida líquida” com suas falsas promessas da liberdade e suas injunções ao consumismo, a moda parece, contudo, condizer também com a desestabilização das fronteiras sociais e subjetivas.

A moda se revela importante em sua relação com o mercado e com a morte, desvelando sua ambiguidade enquanto uma experiência desestabilizante na obra de Elfriede Jelinek, considerada como influenciada pela indústria cultural, por um lado, e pela estética negativa, por outro. A atriz morta que profere um longo monólogo sobre a perversidade e a crueldade do poder no texto *Erlkönigin* evoca os tecidos e as roupas, que articulam a relação entre a vida e a morte, assim como entre a aparência e a falta da vida interior: “A morte traz hoje um tecido no ombro” (Jelinek, 2004, p. 7). Surge também a questão das roupas elegantes usadas perante as câmeras, que parecem aderir às aparências mais do que os rostos das atrizes. A própria identidade passa a ser algo que se veste e se despe, o corpo social fazendo parte do conjunto das vestimentas e escapando destarte a uma configuração essencialista: “O que então se usa nesse ano na camada interior?” (Jelinek, 2004, p. 20).

Recentemente, alguns poetas, como Ashley Mace Havird, levantam, com efeito, mais diretamente a questão a relação entre a moda e a subjetividade, sugerindo antes de mais nada sua dimensão afetiva e social. Assim, no texto intitulado “Vernix”, o vestuário remete à ambiguidade da opressão das representações tradicionais da identidade expressa no vocábulo intraduzível *closet* (“armário”), colocando em questão a experiência do corpo com sua inscrição genérica e de jogos identitários. Pois, de certa forma, o jogo é também um jogo com o segredo no sentido gótico, ou seja, de algo que não pode nem deve ser descoberto. A palavra *closet* parece remeter destarte à diferença irredutível entre o público e o privado:

The second you step out the door,
it coats you like vernix. How,
exactly, to breathe this spore-thick haze?

Red wasps fire up the St. Augustine.
Yellow jackets patrol the sidewalk.
You have to watch your step.

Wisteria reaches, too familiar
with legs and arms. Muffled as though underwater,
jays chainsaw the pines.

Oak shade, musty as Grandma’s forbidden closets.
Bulbous toadstools rise like sea sponges

from the mossy root bed.

Sweat stings your eyes,
as the sun muscles down,
closing in on Louisiana in late August.

You pray for baptism,
storm that hurls summer like a coconut –
bursts of milky rain.
(Mace Havird, 2021, p. 13)⁴

A dinâmica de esconder ou de revelar não é estranha à moda, e seus diferentes criadores costumam reinterpretá-la de acordo com sua visão. No poema sulista de Mace Havird, o vocábulo *closet* sugere não apenas a proibição em relação à identidade de gênero, como também um estranho movimento na direção do passado. Em uma oposição às tendências melancólicas narcisistas da originalidade, a convenção gótica sublinha a artificialidade e se torna, com isso, crítica das metáforas da profundidade, também naquilo que tange ao essencialismo subjetivo. Assim, sua relação com a moda e com o gênero enquanto uma construção cultural expressa na palavra *closet* não deixa de ser instigante até os dias de hoje. “Uma inscrição quase linguística de superfícies” (Sedgwick, 1986, p. 142), a identidade gótica se revela em seu caráter secreto, por um lado, e atendo ao jogo, por outro.

Alguns teóricos da moda, além de buscar compreender sua função e seu significado, sublinham que as vestimentas constituem uma forma de comunicação não apenas individual, como também entre os grupos. Além disso, o sentido intencionado pelo usuário pode não corresponder à interpretação do espectador: “Claramente, as intenções do usuário e do espectador frequentemente diferem” (Barnard, 2002, p. 76), o que assinala o problema da recepção e da relação com o outro. Assim, em um outro poema da Mace Havird, intitulado “Persephone’s Crown”, a moda corresponde quase a um disfarce e um sacrifício do conforto. O poema sublinha também o contraste entre o vestuário uniformizado das religiosas e os artifícios da aparência festiva:

4 No segundo em que você passa pela porta, / isso o reveste como um verniz. Como / de fato respirar nessa bruma de esporos? // Vespas vermelhas acendem a St. Augustine. / Jaquetas amarelas patrulham a calçada. / Você precisa andar com cuidado. // A glicínia alcança, muito familiar / com suas pernas e seus braços. Abafados como sob a água, / os gaios serram os pinheiros. // A sombra de carvalho, mofada como o closet proibido da avó. / Os bulbos de cogumelos se erguem como as esponjas do mar / do leito musgoso de raízes. // O suor pica seus olhos, / quando o sol baixa seus músculos. / sob a Louisiana em agosto tardio. // Você reza pelo batismo, / tempestade que agita o verão como um coco – / rasgos de chuva de leite. (tradução nossa)

*It's for a good cause, they say,
which is enough for me at seven,
a tomboy aiming for the missionary life,
to endure the pink yank of curlers,*

*caged thorns of crinoline,
white gloves, ankle socks, martyrdom
for the Jaycees' seasonal pageant
in the Raines High School Gymnasium.
(...) (Mace Havird, 2014, p. 4)⁵*

O poema de Mace Havird enfatiza também o papel da moda na diferenciação entre as gerações, sugerindo o impasse da transmissão da experiência, que é um dos temas importantes na obra de Walter Benjamin (2009). O teórico alemão sugere que são as pessoas mais velhas que buscam se distinguir das mais novas por meio da moda. O texto retoma a relação entre a aparência modificada pela moda e a morte, insistindo também na relação com o passado:

*The air is stale from last night's game,
the stage gritty beneath mirror-slick Mary Janes
that blister. The grown-ups have sacrificed
my Saturday to this spot-lit night.*

*My schoolfriends, too public in their mother's lipstick,
are hollow-eyed as the dead big-bowed girls
in our grandmother' musty albums.
I trust that I am feeding starving children.
(...) (Mace Havird, 2014, p. 4)⁶*

Ao compor o verbete das *Passagens* sobre a moda, Benjamin (2009) a iniciou com a descrição do onirismo das roupas das ciclistas, desdobrando a reflexão nos temas da relação melancólica com o passado, o feminino e a morte, por um lado, e da impressão de que na moda se inscreve uma visão do futuro, por outro. A morbidez da aparência, ora enfatizada ora disfarçada pela moda, não deixa

⁵ É pelo bem, dizem, / o que já basta para mim aos sete anos / uma menina querendo uma vida de missionária, / para suportar o modelador de cabelo rosa. // a jaula de espinhos da crinolina, / as luvas brancas, as meias curtas, o martírio / para o desfile sazonal de Jaycee / no ginásio do colégio Raines. (...). (tradução nossa)

⁶ O ar está abafado do jogo da última noite / o palco arenoso embaixo dos reflexos de Mary Janes / que rutilam. Os adultos sacrificaram / meu sábado a essa noite de refletores. // Minhas amigas visíveis demais com o batom de suas mães, / têm os olhos vazios como as meninas mortas abatidas / nos álbuns mofados de nossas avós. / Acredito que estou alimentando as crianças famintas. (...). (tradução nossa)

de constituir um dos temas que retornam nas citações do verbete. A moda é, com efeito, um dos termos mais importantes na arqueologia da modernidade elaborada por Benjamin, que a compreende como a palavra-chave da experiência desestabilizadora do tempo presente que raramente coincide com a subjetividade e com a experiência.

Diferentemente da negatividade de Baudelaire, as passagens de Benjamin que valorizam os jogos de contrastes, levam à associação da moda ao dinamismo da velocidade expresso pela rapidez do movimento do corpo e da informação. Especialista da visualidade fascinado por suas mudanças, o teórico alemão observa que a moda não apenas pode simbolizar as tendências sociais, sobretudo opressoras, tal a crinolina, como também ressaltar o antagonismo entre as gerações. Ora ridicularizadas ora revalorizadas a partir de seus próprios exageros e suas rebeldias, as tendências da moda parecem constituir em meados do século XIX, época das desilusões, um refúgio onírico que prefigura o surrealismo. Algumas propostas, apesar da tendência da moda à demarcação dos grupos sociais, sugerem, ao contrário, os enganos visuais e classificatórios. Pois a moda daquela época enfatiza o contraste temporal, não apenas entre o antigo e o novo, mas aquele entre o antiquado e o atual. Sua rejeição em relação às emoções em profundidade sugere mais a indiferença do que o tédio do spleen exaltado por Baudelaire. Indiferente tanto em relação às aspirações individuais subjetivas quanto naquilo que tange à estruturação do eixo imitativo social de cima para baixo, a moda aparece antes de mais nada como um jogo com suas próprias regras.

A poeta polonesa Ewa Lipska sublinha alguns aspectos ambíguos da moda nos poemas em prosa endereçados ao alter-ego poético a senhora Schubert. Assim, no texto “Nero”, retorna a questão da relação entre a moda e a morte, reconfigurada em termos de “problemas”, por vezes fingidos, de uma época. O texto utiliza uma dicção onírica, característica do neossurrealismo. Diferentemente da visão melancólica que utiliza o imaginário d’água e o gesto de se dobrar ou debruçar sobre si mesmo, o texto de Lipska desloca a representação tradicional e situa a moda no contexto do movimento giratório e do fogo:

Cara senhora Schubert, não dei a voz a minha imaginação, mas aconteceu. Um jantar com Nero no hotel Hussler em Roma. “Será que continuam os boatos?” Mas Lucius, digo, eles têm agora outros problemas, o dólar está morrendo. Comemos o alho-poro com azeite. Em nossa volta giram os vestidos de Gucci. Você tem hoje um concerto, digo, você toca a lira, lê os poemas. Nas redondezas da morte sempre há um calor insuportável, mas quem ainda se lembra disso? (Lipska, 2012, p. 31, tradução nossa)⁷

7 Droga pani Schubert, nie udzieliłem głosu swojej wyobraźni, a jednak się stało. Kolaż z Neronem w hotelu Hussler w Rzymie. “Czy dalej o mnie plotkują?” Ależ Lucius, mówię, mają teraz inne problemy, dolar jest umierający. Jemy pory z oliwą. Dokóła nas kręcą się sukienki Gucci. Masz dzisiaj koncert, mówię, grasz na lutni, czytasz wiersze. W okolicy śmierci zawsze panuje nieznośny żar, ale kto o nim jeszcze pamięta?

No poema “Logo” – e o logo possui uma grande relevância no sistema dos objetos descrito por Jean Baudrillard (1968) –, surge a questão da relação entre a moda e a política, ou antes, das tentativas, frequentemente frustradas, de se efetuar as apropriações dos elementos da moda pelos sistemas ideológicos. Uma tal apropriação parece, de fato, mais bem-sucedida no caso de outras ficções, sobretudo com a mediação do virtual:

Mudamos nosso design
cidadão. Olhe no espelho.
Reflete-se seu logo.
A apatia gráfica.

Você *cidadão* vai habitar
uma instalação urbana.
A cidade se chama Assemblagem.

Nos apartamentos de TVs
uma conversa com as estrelas.
A vingança da Galáxia. Elegância
de uma outra dimensão.

Tempo de ira *cidadão*.
Uma tosse tenaz móvel
nossos pulmões. E não deixa dormir.

Um abutre emaranhado nos cabos da política
causa um curto-circuito.
(Lipska, 2010, p. 13)⁸

A moda tende, com efeito, a reconstruir sua autonomia enquanto sistema. A eficácia de seus usos políticos, mais esperada de *Streetwear*, deveria, contudo, inquietar nos tempos das crises ideológicas. Se “Nero” evoca a versatilidade, também genérica, pela referência à marca Gucci, no outro poema, intitulado “Um suplemento da dieta”, Lipska associa a moda ao passado. Lançando mão de um estilo onírico, o texto volta ao tema benjaminiano da indiferença da moda, ironicamente associando o vestuário aos projetos da aparência:

Cara senhora Schubert, ao que voltamos com mais vontade? À moda antiga

8 Zmieniamy swój design / obywatelu. Spójrz w lustro. / Odbija się twoje logo. / Graficzna apatia. // Zamieszkaś obywatelu / w instalacji miasta. / Miasto nazywa się Asamblaż. // W apartamentach telewizorów / gawiedź z gwiazdami. / Zemsta Galaktyki. Elegancki / z innego wymiaru. // Wściekły czas obywatelu. / Uporczywy kaszel mebluje / nasze płuca. I nie daje spać. // Sęp zaplątany w kablach polityki / wywołuje spięcie.

das ruas? Aos primeiros designers do amor? Na revista no quarto de dormir as modistas insones na cor de meia-noite. Amuletos. Coleções, Desfiles. E a infância. Três vezes por dia, como um suplemento de dieta. (Lipska, 2012, p. 49, tradução nossa)⁹

Conclusão

O verbete benjaminiano sobre a moda mantém uma relação de continuidade conceitual e de complementaridade com as passagens dedicadas à compreensão do espelho, que articulam as questões da aparência e da experiência da alteridade na forma de um reflexo. Ilusão, ausência, armadilha para a realidade e para a linguagem – o espelho passa no século XIX por uma desestabilização imaginária comparável à vestimenta, abandonando o estreito contexto tradicional do sujeito melancólico que se debruça sobre si mesmo. Assim, nas *Passagens*, que buscam retrair a arqueologia da modernidade, os espelhos se associam com as mudanças da aparência das mulheres, os espaços ilusionistas incapturáveis dos cafés e das ruas ora refletidos e multiplicados ora atravessados pela fantasia compulsiva do flâneur. Os reflexos invertidos das mercadorias e dos letreiros criam um universo marcado pela moda, pela poética do anagrama, potencialmente demoníaco, no qual o céu chega a se transformar, ele também, em um espelho da multidão urbana entregue às últimas tendências e ao olhar incontornável do outro. Ainda assim, colocando em questão os limites narcisistas e melancólicos dos espelhos, cujo tamanho aumenta de forma considerável durante a Revolução Industrial, é possível, segundo Benjamin, vislumbrar seu uso atenuante em relação ao impacto desumanizador e nivelador da vida urbana, assim como seu poder fascinante, capaz de devolver à experiência seu caráter sedutor, reinvestido pelo desejo do sujeito.

Obedecendo à mesma dinâmica da ambiguidade que o espelho, a moda revela seu potencial afirmativo da abertura subjetiva e da multiplicidade da experiência. Ao se relacionar à construção da aparência, a moda confirma, com efeito, sua afinidade com o domínio do fictício, que concretiza o imaginário e parcialmente desrealiza a realidade. O jogo com a auto-apresentação visual da pessoa, possibilitado pela natureza sistemática da moda, avessa tanto ao disfarce do figurino quanto à exteriorização dos estados d'alma, torna-se um potencial para a crítica dos aspectos psicológicos e metafísicos da subjetividade herdados da época do romantismo.

⁹ Droga pani Schubert, do czego najchętniej wracamy? Do starej mody ulic? Do pierwszych projektantów miłości? W żurnalu sypialni bezsenne modystki w kolorze północnym. Amulety. Kolekcje. Rewie. I dzieciństwo. Trzy razy dziennie, jako suplement diety.

Referências

- ADZ, King e STONE, Wilma. **This is not Fashion**. Streetwear. Past, Present and Future. Nova Iorque: Thames&Hudson, 2018.
- BARNARD, Malcolm. **Fashion as Communication**. Londres: Routledge, 2002.
- BARTHES, Roland. **O sistema da moda**. Trad. I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **Le système des objets**. Paris: Gallimard, 1968.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. I. Aron et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COCTEAU, Jean. **Clair-Obscur**. Paris: Éditions du Rocher, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. M. B. Marques Nizza da Sila. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FURY, Alexander. **Vivienne Westwood. Catwalk**. Yale: Yale University Press, 2021.
- HAYES, Terrance. **Wind in a Box**. Londres: Penguin Books, 2008.
- HAYES, Terrance. **Lighthouse**. Londres: Penguin Books, 2010.
- ISER, Wolfgang. **The Fictive and the Imaginary**. Charting Literary Anthropology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- JELINEK, Elfriede. **Macht nichts**. Eine kleine Trilogie des Todes. Hamburg: Rowohlt, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIPSKA, Ewa. **Pogłos**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2010.
- LIPSKA, Ewa. **Droga pani Schubert**. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- MACE HAVIRD, Ashley. **The Garden of the Fugitives**. Huntsville: Texas Review Press, 2014.
- MACE HAVIRD, Ashley. **Wild Juice**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2021.
- SEDGWICK, Eve. K. **The Coherence of Gothic Conventions**. Nova Iorque: Methuen, 1986.
- TCHÉKHOV, Anton. **Contos II**. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

Olga Kempinska

Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ. Professora de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, atuando principalmente nos seguintes temas: a estética da recepção, a relação entre a mimesis e as emoções, e a relação entre o discurso e o silêncio.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0311-2249>

A deriva de Rubiane Maia entre o corpo-território no Sul Global¹

Rubiane Maia's derivative between body-territory in the Global South

Sofia Sousa

(Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), Portugal)

Resumo: O presente artigo propõe uma análise visual-conteúdo do Projeto Divisa da artista Rubiane Maia. A partir deste projeto artístico, que assenta na criação de marcos simbólicos que marcam a deriva territorial entre os territórios de Espírito Santo e de Minas Gerais, temos como principal objetivo refletir e estabelecer conceções em torno dos conceitos de corpo-território, de deslocamento e de arte-local, enquanto resistências e memórias - a partir de um processo de resignificação das experiências vivenciais de ligação entre o corpo humano e o corpo-território.

Palavras-chave: sociologia da arte, criação artística, corpo-território, práticas artísticas, território, Sul Global

Abstract: *This article proposes a visual-content analysis of the Divisa Project by artist Rubiane Maia. Based on this artistic project, which is based on the creation of symbolic landmarks that mark the territorial drift between the territories of Espírito Santo and Minas Gerais, our main objective is to reflect on and establish conceptions around the concepts of body-territory, displacement and art-location, as resistances and memories - from a process of resignification of the experiential experiences of connection between the human body and the body-territory.*

Keywords: *sociology of art, artistic creation, body-territory, artistic practices, territory, Global South*

DOI: 10.47456/rrf.v20i31.47182

1 Este artigo insere-se no projeto Sons Pe(r)didos. 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 projeto de doutoramento intitulado "Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e ativismo em Portugal contemporâneo", financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) com a referência 2021.06637.BD.

Entre divisas e deslocamentos

A presente discussão sociológica tem como pano de fundo o projeto “Divisa” (2022) levado a cabo pela artista Rubiane Maia. Através de uma análise visual e de conteúdo deste projeto, pretendemos refletir e analisar a plasticidade de conceitos como o de corpo-território e de deslocamentos (CAYCEDO, 2014) em relação à arte contemporânea do Sul Global, mais especificamente o Brasil. Rubiane² é uma artista transdisciplinar brasileira que atualmente reside em Folkstone no Reino Unido. O seu trabalho artístico mistura a performance com instalação, bem como, se socorre de outras materialidades, tais como a fotografia, o vídeo e a pintura. Aquilo que se destaca na sua prática artística, na nossa opinião, diz respeito às temáticas que são por ela abordadas, nomeadamente as relações entre seres humanos e não-humanos, estando aqui implícitos materiais orgânicos, tais como a terra, os minerais e as plantas, ou seja, existe uma componente territorial e ecológica no seu trabalho artístico que, por seu turno, se interliga com a sua trajetória de deslocamento e de migração.

Acerca do projeto artístico aqui em análise, podemos expressar que o mesmo se debruça sobre as relações entre memória, corpo e território (GUERRA, 2020a), tendo como ponto de partida as experiências de deslocamento que advêm da demarcação territorial e governamental entre os territórios de Minas Gerais e do Espírito Santo³. Aliás, essa demarcação delimitou a trajetória vivencial de Rubiane, uma vez que nasceu em Minas Gerais “numa cidade da divisa” (DIVISA, 2022, s/p), e cresceu em Espírito Santo. Deste modo, Rubiane – acompanhada de seu companheiro e filho – percorrem essa linha imaginária da “Divisa” entre os dois estados brasileiros e, em cada “Divisa” – assinalada formal ou informalmente – os três vão produzindo marcos simbólicos de pendor artístico que assinalavam a intimidade destes atores com o território e com a paisagem natural que os cercava. Leiamos as motivações de Rubiane:

Como mineira nascida na cidade de Caratinga, no interior leste de Minas Gerais, mas radicada desde os três anos de idade no Espírito Santo, Rubiane carrega consigo inúmeras lembranças do seu deslocamento pela Ferrovia Vitória-Minas⁴ e, também, pela Rodovia BR-262 que liga

2 Mais informações aqui: <https://www.rubianemaia.com/bio>

3 “Espírito Santo é um dos 27 estados do Brasil e está localizado na região Sudeste, fazendo divisa com o oceano Atlântico a leste, com a Bahia ao norte, com Minas Gerais a oeste e com o estado do Rio de Janeiro ao sul. Sua área é de 46 077 km². Seu território possui duas regiões naturais distintas: o litoral - que se estende por 400 km - e o planalto. Ao longo da costa Atlântica encontra-se uma faixa de planície que representa 40% da sua área total, e à medida que se penetra em direção ao interior, o planalto dá origem a uma região serrana, com altitudes superiores a 1.000 metros” (Alves; Maia, 2022, p.32)

4 “as origens da Estrada de Ferro Vitória a Minas remonta a 1874, quando o Governo Imperial criou uma comissão para a construção de uma linha férrea que ligasse o porto de Vitória, no Espírito Santo, a Natividade (renomeada Aimorés em 1910), na divisa com Minas Gerais. Apesar de seu objetivo

ambos estados. Um trânsito que surgiu pelas constantes visitas às cidades de Aimorés e Caratinga, nas Minas, nas quais, até hoje residem uma boa parte de seus familiares. Dentre os afetos que se mantiveram até a vida adulta, a sensação de ter experienciado essas viagens como um tempo expandido, entrecortado por rostos desconhecidos e paisagens rurais, que se alternavam entre contornos nítidos e borrões diante do quadrante da janela. (Divisa, 2022, s/p).

A este respeito, podemos avaliar que este projeto possui uma forte componente autobiográfica, daí o seu interesse em incidir sobre dois territórios que marcaram a infância e adolescência da artista; enquanto refletem artística e politicamente sobre conceitos como o de sentimento de pertença e de rutura que, por sua vez, pode ser associado com a sua noção de caminhar “em um corpo negro e diaspórico” (Divisa, 2022, s/p). O trabalho artístico-reflexivo de Rubiane sobre estes dois territórios é, de igual modo, uma prática contestadora de um passado histórico-social que ainda se faz presente nesses contextos geográficos.

Rubiane transporta-nos à autobiografia. Acerca do conceito de autobiografia, Karpiak (2010) defende que o autor de uma autobiografia artística ou não, combina e reúne memórias dispersas de um passado, com o intuito de criar uma imagem unificada de uma experiência vivencial. Rubiane atua, artisticamente, sobre a vida e sobre os territórios e, essa prática, do nosso ponto de vista, associa-se com o conceito de arte de retrospectiva (Eakin, 2008, p.148), isto porque envolve uma prática e um exercício de revisitação histórico-social, individual e coletivo (Guerra, 2020b). Este artigo vai estruturar-se em quatro partes. Na primeira secção, aqui apresentada, é feita uma breve contextualização do objeto de estudo, bem como acerca dos agentes sociais em análise. Na segunda parte, procederemos a uma reflexão preliminar sobre o conceito de territórios contestados em relação a uma cartografia participativa e artística: a arte-local (Hemment, 2006). Na secção seguinte, procederemos a uma conexão deste conceito de território com a ideia do corpo deslocamento e em processos de movimento transitórios. Por fim, terminamos a nossa análise com a apresentação de algumas pistas acerca de investigações futuras. Ao longo de cada secção, procuraremos intercalar a explanação teórica com *frames* ilustrativos do trabalho de Rubiane.

inicial ser a exportação da produção cafeeira e madeireira da região do Vale do rio Doce, a ferrovia logo tornou-se uma estrada de penetração no território nacional, constituindo o principal pólo de geração de riqueza e desenvolvimento na região. Muitas foram as cidades que se formaram em torno dos trilhos do trem, ato que também contribuiu para o desenvolvimento rápido de tantas outras pequenas cidades, ligadas pela rede ferroviária mineira. Além do transporte de cargas, a Estrada de Ferro Vitória a Minas é a única ferrovia brasileira que realiza o transporte diário de passageiros, ligando Vitória a Belo Horizonte.” (Alves; Maia, 2022, p.32)



Figura 1. Rubiane durante a iniciativa no ponto 4 da deriva (-18.091979, -40.789845). Muritiba: Ecoporanga, Espírito Santo e Ataléia, Minas Gerais. Fonte: Rubiane Maia, Projeto "Divisa", 2022. <https://www.projetodivisa.com/ponto-4>

Cartografias do corpo e da terra

A arte-local (Hemment, 2006), enquanto conceito e metodologia, pressupõe a combinação de técnicas como a cartografia com a participação coletiva, com o intuito de criar mapas que transpareçam a ideia de movimento e de penetração em tempo real na sua social e quotidiana (ver Figuras 1 e 2). No projeto "Divisa", e em função dos diversos marcos simbólicos criados, podemos notar que a cartografia se destacou enquanto prática crítica e dissidente. Holmes (2006) argumenta ainda que o mapa permite a discussão entre linguagens visuais, nomeadamente a artística e a científica. Para este autor, o principal contributo da cartografia diz respeito ao fomento de produção e de discussão de representações visuais novas e críticas sobre determinado espaço. Existe, subjacente à cartografia e à arte-local, uma noção de agência da imagem (ROßLER, 2023); o que Jameson (1991) apelida de estética do mapeamento cognitivo.

Em ambas as figuras, vemos a importância que a terra e a paisagem possuem na cartografia dissidente de Rubiane, bem como no processo de arte-local (Hemment, 2006): no sentido em que um influencia o outro, criando uma interdependência. De uma perspetiva analítica, podemos identificar a presença de registo autobiográficos, pois encontra-se plasmado o desejo da artista se

Figura 2.
Rubiane durante
a iniciativa no
ponto 4 da deriva
(-18.091979,
-40.789845).
Muritiba:
Ecoporanga,
Espírito Santo
e Ataléia,
Minas Gerais.
Fonte: Rubiane
Maia, Projeto
"Divisa", 2022.
[https://www.
projeto-divisa.
com/ponto-4](https://www.projeto-divisa.com/ponto-4)



conectar com a terra, com o solo e com as raízes. Paralelamente, o percurso da “Divisa” era, frequentemente, interpretado a partir das experiências difíceis e marcantes de deslocamento. A artista enuncia a necessidade de se apoiar em plataformas digitais como o Google Maps ou o Waze – sistemas de geolocalização – para verificar, em tempo real, se poderiam ter acesso a todos os pontos da “Divisa”. Muitos acessos/pontos/divisas eram de difícil acesso, afastadas das rodovias e apenas acessíveis através de estradas de terra batida, como as que vemos nas imagens acima. O contacto com a estrada de terra marca uma maior proximidade com os ecossistemas. Rubiane (apud Alves; Maia, 2022, p. 49-50), argumenta que o facto de viver na Europa fez com que aumentasse a sua vontade de trabalhar com a terra. Aliás, o seu deslocamento permitiu a adoção de um novo olhar acerca da terra e da criação de raízes. Assim, por um lado, temos a perspetiva de enraizamento e de entendimento da divisa daqueles que a habitam e, por outro lado, a de Rubiane que descobre e revisita.

As suas roupas brancas - que contrastam com a paisagem verde, azul e castanha dos pontos da “Divisa” -, foram utilizadas como uma segunda pele, bem como serviram para marcar o território e as suas memórias nos corpos de Rubiane, o seu companheiro e o seu filho. Esta ideia de “mancha” – nos corpos físicos e nos corpos geográficos – interliga-se com a perspetiva de Propen (2006), isto porque a autora articula que o cartógrafo é também cartografado. A mesma autora expande o seu argumento e enuncia que existe um duplo papel de mapeamento que envolve um processo de criação e de introspeção/interpretação daquilo que é cartografado pelo próprio cartógrafo, mas também sobre este enquanto sujeito e corpo que se desloca pelo território. A ideia de utilizador-cartógrafo-ato de cartografar pode ser interpretada enquanto estratégia de resistência e de capacitação (Propen, 2006, p. 138).

A cada ponto de parada que íamos conseguindo elencar ou que a gente conseguia chegar – porque também tiveram pontos que decidimos ir, mas que não conseguimos acessar, por algum motivo (na sua maioria, buracos e alagamentos) – estabelecemos que o ideal seria usar essas paradas para fazer alguma ação, intervenção. Algumas vezes parávamos em lugares em que estávamos realmente em cima da linha da divisa. Outras vezes parávamos nas proximidades. (Alves; Maia, 2022, p. 52).

A própria inacessibilidade da artista a algumas zonas da “Divisa” pressupõe um processo de interpretação da resistência dos territórios e dos ecossistemas naturais face à penetração humana implicando situações de rutura (Phelan, 1993). Essa rutura também é plasmada no trabalho artístico da “Divisa”, principalmente através da erosão dos solos. Paralelamente, na nossa conceção, estas dificuldades de acesso também podem ser representativas,



Figuras 3 e 4. Marco simbólico ponto 5 (-18.476325, -41.016410). Ponte sobre o Rio Preto: Vila Nelita, Água Doce do Norte, Espírito Santo| Santo Antônio de Nova Belém, Nova Belém, Minas Gerais. Fonte: Rubiane Maia, Projeto "Divisa", 2022. <https://www.projetodivisa.com/ponto-5>

ainda que simbolicamente, das dificuldades que pautam uma vida de deslocamento, ou seja, a vida dos migrantes e de todos aqueles que têm as suas vidas em constante movimento. A própria instabilidade das estradas de terra e dos ramos das árvores que compõem a paisagem da “Divisa” mapeiam um processo mais abrangente de vivência social: um processo de morada temporária, em constante mudança e evolução. Logo, este projeto destaca-se pela sua componente cartográfica crítica (Boyd, 2009): cada ser humano e ser não-humano possui e compõe um mapa mental e cognitivo de um território. É, concomitantemente, paisagem e observador (Guerra et al., 2023).

Nas figuras acima exibidas, podemos ver a demarcação física e concreta da memória física e social do corpo de Rubiane e de seu filho no território. Por outro lado, podemos também observar os modos como a própria terra absorve essa memória, transformando-a e resignificando-a. Aqui, a artista foi executante de um mapa da cidade, contudo, o foco não está no território físico, mas antes na subjetividade da sua ação em relação ao território (Boyd, 2009), e do território em relação à sua prática artística (Propen, 2006). Assim, estamos perante um duplo processo de incorporação e de manifestação da arte-local, bem como podemos identificar pressupostos como o de auto-mapeamento de uma experiência social vivida (Sotelo-Castro, 2010).

Corpos e territórios enquanto terras de sentido

A partir da cartografia geográfica obtemos o lugar do corpo. Para Ferracini et al. (2014), o corpo humano pode ser visto enquanto ferramenta que, por conseguinte, possibilita a criação de outros territórios simbólicos de experimentação. Então, o corpo humano e o corpo não-humano (o território), afetam-se mutuamente numa dança de experiências e de desdobramentos.

Os autores acima enunciados socorrem-se das concepções de Deleuze e Guattari (1997) para perceber o território além da sua topografia. A percepção de território – tal como acontece em *Deriva* – parte do entendimento das expressões e das ações quotidianas que nele acontecem. Logo, os territórios de Espírito Santo e de Minas Gerais possibilitam uma compreensão dos modos de apropriação expressivos que, por seu turno, originam outros corpos, paisagens e lugares vivenciais. Neste projeto artístico de Rubiane, vemos que os territórios físicos são “constituídos ao mesmo tempo em que são produzidas ou selecionadas as qualidades expressivas que o compõem, formas que emergem do caos criando configurações, composições, sentidos” (Ferracini et al., 2014, p.221). Se pensarmos na ideia previamente enunciada, do território enquanto agência/agente, vamos ao encontro daquilo que nos dizem os autores, de que o agenciamento territorial representa uma potencialidade de intensificação de memórias, de experiências e de novas formas de agenciamento da vida social, isto porque enquanto agenciamos um



Figura 5. Rubiane no Ponto 8 (-18.950880, -41.064740). Serra de Cuparaque e Pedra do Pescoço Mole: Cuparaque, Minas Gerais / Alto Rio Novo, Espírito Santo. Fonte: Rubiane Maia, Projeto "Divisa", 2022. <https://www.projeto-divisa.com/ponto-8>

território, estamos, de igual modo, a agenciar formas de o (des)territorializar (Ferracini et al., 2014). (Des)territorializamos também o corpo humano.

No projeto em análise, existe a ele inerente uma (des)concretização da ideia do comum, ou seja, da ideia de espaço comum da deriva. Para Ranciére (2005), tudo o que é comum é construído e (re)criado. Concomitantemente, a ideia de comum no contexto deste trabalho artístico, diz respeito à construção de um sensível partilhado que se baseiam na intensificação de práticas corpóreas que (re)significam o corpo-território.

Além do processo de (re)significação do corpo-território através da construção do sensível (Ranciére, 2005), podemos estabelecer uma ligação com os contributos de Coca (2021) que analisa a importância do corpo numa criação artística. Na Figura 5, vemos Rubiane dentro de uma cúpula criada pela erosão da terra e do solo. As raízes tocam-lhe os pés e aproximam-se na sua cabeça, encenando um sentimento de conexão. Deste modo, podemos aferir que o seu corpo-humano é utilizado enquanto espaço liminar, bem como serve o propósito de testar os seus limites, a par dos limites do corpo-território. Através da Figura 8, enquanto leitoras e membros externos ao território e à criação, ficamos ainda sob a impressão que existe uma transgressão do corpo humano face ao corpo-território, quase como se ele seguisse um caminho que

não lhe foi oferecido ou desenhado. O corpo de Rubiane passa a ser um lugar de encontro com as raízes do corpo-território e, além de ser objeto é, também ele, sujeito (Coca, 2021).

Inerente a esta performance, existe um princípio de (des)hierarquização das relações entre humanos e ecossistemas não-humanos, retratando, assim, uma visão alternativa acerca do mundo social (Guerra, 2020c). Na verdade, podemos em certa medida pensar se nestas performances não estão presentes lutas políticas, até pelo simples facto de algumas divisas estarem marcadas formalmente, através de rodoviárias e placas informativas, e outras estarem escondidas e sem de difícil acesso. Isto pressupõe uma escolha económica. Então, o projeto em questão pode articular-se com os contributos de Foucault (1984), uma vez que o corpo de Rubiane pode ser interpretado enquanto um instrumento multiforme de contestação político. A partir da definição do autor de corpo político, podemos expandir o nosso conhecimento e análise. Foucault (1984) enuncia que o corpo político diz respeito a um conjunto de elementos materiais e técnicas que são investidos e aplicados nos corpos humanos, fazendo com que os mesmos se transformem em objetos de saber. Apesar de vermos a aplicabilidade desta definição no corpo e na prática da artista, também vemos que a mesma afeta o território com estas características, tornando-o num objeto de saber prático, vivo. No projeto “Deriva”, temos patentes formas de biopoder, em que o corpo humano e o corpo-território são retratados enquanto duas entidades biológicas, ou seja, enquanto corpo-espécie que, por sua vez, originam uma população (Sales, 2019), isto é, uma memória coletiva partilhada. Ambos os corpos são trespassados pela mecânica do ser vivo e ambos são governados por um Estado (Foucault, 1984).

Na senda de Haesbaert (2020), torna-se possível adentrar que, desde a década de 1990, a interação entre o corpo e o território tem vindo a ser alvo de exploração teórica, principalmente do ponto de vista do reconhecimento e dos significados dessa interação. Haesbaert (2020) alude aos contributos de Pile e Nast (1998), pois estes reconhecem que o corpo, em função dos territórios com os quais interage, se tem tornado cada vez mais relacional e ele próprio territorializado. A interação de Rubiane com o território (ver Figuras 1 a 8) demonstra isso: de que corpo e território são lugares sociais e físicos que se constroem mutuamente e através de interações sucessivas, ultrapassando qualquer tipo de escala e de fronteira. Pile e Nast (1998) vão mais além e chegam mesmo a defender que a noção de corpo-território, no contexto do Sul Global em geral, e do Brasil em específico – acrescentámos nós – diz respeito a uma conceção mais abrangente que envolve atos de resistência e de contestação. No caso de Rubiane vemos a contestação de fronteiras, de divisas, e a contestação do lugar que é ocupado pelo seu corpo enquanto mulher negra.

Voltando a Haesbaert (2020, p.80), podemos aferir que o autor propõe a



Figura 9. Rubiane no ponto 17 da Deriva (-20.585231, -41.769982). Caparaó Mata Atlântica: Patrimônio da Penha, Divino São Lourenço, Espírito Santo. Fonte: Rubiane Maia, Projeto "Divisa", 2022. <https://www.projetodivisa.com/ponto-17>

delimitação de quatro abordagens em relação às escalas que marcam o conceito de corpo-território. A primeira – e que tem sido por nós abordada – reflete sobre o corpo enquanto território; a segunda, refere-se ao território marcado no corpo (interna e externamente); a terceira, enuncia o território como uma junção de corpos; enquanto uma população (Foucault, 1984) que representa um corpo político; a última, inverte a lógica e introduz o conceito território-corpo, ou seja, a terra e a natureza passam a ser encaradas enquanto corpos, algo que também se encontra plasmado no trabalho artístico do projeto aqui analisado. Esta última abordagem do território-corpo representa uma concepção de matriz decolonial (Haesbaert, 2020), o que nos permite alargar a nossa compreensão do trabalho artístico do projeto Deriva em termos de corporeidade. Aliás, podemos ainda enunciar que este seria outro tópico a analisar futuramente, quer em relação ao trabalho de Rubiane, quer em relação ao trabalho artístico de outras artistas latino-americanas e do Sul Global. Como se encontra plasmado na Figura 8, o território está ligado ao domínio e à terra que é apropriada pelo corpo humano de Rubiane, porém, por ambos estarem em sintonia, alinhados e numa lógica de simbiose, aproveitamos para aludir à tríade terra-território-corpo (Haesbaert, 2020).

Weir (2019) entende este conceito enquanto um possível instrumento analítico, uma concepção que adotamos para a elaboração deste artigo, isto porque nos permite questionar quais é que são as implicações das mudanças das relações em termos de escala; na verdade, perceber quais são as implicações da “Divisa” e o facto de Rubiane as percorrer, marcando-as simbolicamente. Por outro lado, Weir (2019) também enuncia que o conceito corpo-território é um dos maiores contributos do pensamento decolonial latino-americano para debater a importância dos territórios. Deste modo, este conceito, na ótica de Weir (2019) permite-nos questionar o território de Espírito Santo e de Minas Gerais, a par das divisas, enquanto espaços de vida (humana e não-humana), de existência e de mudança, e isto implica repensar a violência que foi exercida sob os povos originários durante o período do decolonialismo, algo que também está patente nas narrativas da artista. O projeto Deriva aborda, assim, territórios de r-existência (Haesbaert, 2020, p.82)

A terra é um elemento central do projeto Deriva. Além de representar o caminho a ser percorrido, ela também representa uma miríade de mudanças. O contacto da terra com outros materiais, tais como as lonas que eram carregadas por Rubiane (ver Figura 9) e sua família, com os pneus do carro, e com a água, originavam possibilidade de criação artística. Sobre isto Panez (2018) propõe a concepção água-território, sendo que as concetualizações que cabem nesse conceito podem ser, na nossa perspectiva, aplicadas a uma noção de terra-água-território, para que possamos compreender o projeto Deriva. Nesta ótica, o conceito de água-território propõe uma tipologia de análise funcional do território, argumentando que o debate territorial e os conflitos que pautaram a América Latina se deveram à água. A isto acrescentámos que essas mesmas lutas também implicava o domínio da terra, sendo ambos os elementos mercantilizáveis e suscetíveis a exploração e a processos extrativistas (Guerra, 2020c). Logo, o binómio água-território ou terra-território representam uma relação entre cultura e natureza, algo que se encontra plasmado em processos de apropriação, nomeadamente na criação de divisas; bem como, retrata relações de poder que se manifestam no e através do território – e do corpo humano. Paralelamente, também é a água-território e/ou a terra-território que criam lógicas de organização espacial (divisas acessíveis e não-acessíveis pelo corpo-humano) e, finalmente, também é nestes binómios que encontramos os conflitos e lutas pela territorialidade (Panez, 2018, p.216). Em suma, estes conceitos permitem-nos alcançar *outra* [alterna] dimensão de territorialidade, além das divisas.

Divisas reais e imaginadas

Tomar o corpo como um objeto de análise, especialmente em relação à arte contemporânea, nem sempre é fácil. Ter o corpo enquanto ponto de partida,

implica despi-lo de concepções tradicionalistas. Na verdade, a principal dificuldade presente na realização deste estudo diz respeito, sobretudo, à subjetividade da obra artística em análise. Trata-se de um trabalho autobiográfico e que possui uma forte componente de demarcação territorial. Em entrevista (Alves; Maia, 2022, p.69), Rubiane enuncia que durante a criação artística dos marcos simbólicos que pautam os pontos da “Divisa”, o corpo – associado ao de seu companheiro e filho – se tornaram em canais de comunicação com o território, com a terra e com a vivência, incorporando aquilo que referimos sobre os binômios corpo-território (Haesbaert, 2020), território-corpo (Weir, 2019) e águas/terra-território (Panez, 2018). O corpo humano tornou-se oco de memórias, de vivências, sendo que o foco estavam naquela que iam sendo criadas com e no território, bem como aquelas que eram deixadas pela terra nesses corpos-canal. Todas estas questões contribuem para uma mudança de perspectiva no que concerne a própria escala de delimitação territorial, pois Rubiane, além de cartografar o espaço, também se deixou cartografar, o que fez com que deixasse de haver uma “linha-divisa” e passasse a haver um “ambiente-divisa” (apud Alves; Maia, 2022, p. 100).

Mais do que estabelecermos conclusões no seu sentido tradicional, aquilo que pretendemos com este artigo é o de instigar à reflexão e à imaginação. Paralelamente, também se torna importante refletir sobre as potencialidades deste estudo, pois no mesmo são introduzidos conceitos que merecem uma exploração mais aprofundada, tais como o de território-corpo, o próprio pensamento decolonial, e ainda o conceito de arte-local. Com efeito, estamos perante conceitos que pautam o trabalho artístico de Rubiane, nos quais existe uma preocupação com os ecossistemas não-humanos (Guerra; Oliveira, 2023). O próprio conceito de não-humano, em relação às práticas artísticas no Sul Global merece uma exploração mais detalhada. Então, dado o pendor subjetivo da nossa análise e da criação artística em si, deixamos uma explicação de Rubiane sobre o conceito de divisa (apud Alves; Maia, 2022, p.173):

Percorrer uma divisa significa adentrar um fragmento. Fundamentalmente, se trata de um conceito que é constituído pela potência de sua incompletude. Uma divisa se assemelha a um estreitamento de partículas, a uma fração de espaço ou trechos entrecortados. Divisa é sinônimo de demarcação, que é sinônimo de limite, que é sinônimo de separação. E separar vem do Latim *Dividere*, que significa distribuir, tirar fora, cortar em pedaços. Um território é dividido em duas ou mais partes para possibilitar ações de controle; para estabelecer de maneira direta, relações de poder sobre um grupo social, incluindo os corpos humanos e não humanos que ali habitam. É um conceito que remonta à constituição do estado moderno e sua necessidade de determinar com total precisão os marcos de posse. Toda divisa é uma instituição, fruto do pensamento colonial, irmã gêmea das fronteiras. Por

outro lado, podemos dizer que uma divisa possui muitos modos de se manifestar: uma delas é o mapa, a ilustração. Afinal, uma divisa nunca é um elemento físico, palpável. É apenas um desenho, uma indicação, uma linha imaginária que foi concebida para se sobrepor a uma paisagem real. Neste sentido, ela nunca poderá ser, de fato, alcançada por nós. Apenas inventada, sonhada ou imaginada. Toda divisa é uma espécie de espectro, um campo de forças e batalhas.

Referências

ALVES, Lindomberto F.; MAIA, Rubiane (orgs.). **Divisa**: Notas em Rotas de Travessias. Vitória: Divisa, 2022.

BOYD, Stephan Davies. Mapping the unseen: Making sense of the subjective image. NOLAN, Christian (ed.). **Emotional Cartography**: Technologies of the Self. Space Studios, 2009.

CAYCEDO, Carolina. **Be Dammed**. Faculty of the USC Graduate School, University of Southern California, 2014.

COCA, Diana. Corporealities to the limit: The female body as a border territory from artistic practice as research. **Apropos**, v. 6, 2021, p. 336-339.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

EAKIN, Paul John. **Living autobiographically**: How we create identity in narrative. Ithica: Cornell University Press, 2008.

FERRACINI, Renato et al. Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte. **Urdimento**, v. 1, n. 22, 2014, p. 219-232.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II**, O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GUERRA, Paula; MOREIRA, Tânia; SOUSA, Sofia. Sounds and peripheral places: Trajectory and portrait of the rock scene in Tâmega (Portugal) over the last decade. In. BENNETT, Andy; CASHMAN, David; GREEN, Ben; LEWANDOWSKI, Natalie (Eds.). **Popular music scenes**. Regional and rural perspectives, p. 53-66. New York: Palgrave Macmillan Cham, 2023.

GUERRA, Paula. Elogio da improbabilidade do património. In. OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa; VIEIRA, Kyara Maria de Almeida (Orgs.). **Patrimônio, povos do campo e memórias**: diálogos com a cultura, a arte e a educação, p. 47-66. Mossoró: EdUFERSA, 2020a.

GUERRA, Paula. Culture, interaction and ritual: a sociological approach to the Xucuru-Kariri indigenous people of Brazil. In. ANDERSON, Will; MURKEGO, Charles (Eds.). **Indigenous people and the Christian Faith**: A new way forward, p. 79-96. Delaware: Vernon Press, 2020b.

GUERRA, Paula. Quando a geografia afetiva e a cartografia sentimental se juntam. Uma leitura possível de Ulisses: entre o amor e a morte. In. MAURIZ

LIMA, Márcia; Topa, Francisco (Orgs.). **Ulisses entre o amor e a morte e seus vários temas**, p. 127-158. Vinhedo. São Paulo: Editora Horizonte, 2020c.

GUERRA, Paula; OLIVEIRA, Cláudia de. Always So Mimoso: The re-signification of human and post-human bodies in the Global South. **The International Journal of Arts Theory and History**, v. 18, n. 1, 2023, p. 39-57.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 2020, p. 1-16.

HEMMENT, Drew. Locative arts. **Leonardo**, v. 29, n. 4, 2006, p. 348-355.

HOLMES, Brian. Counter cartographies In. ABRAMS, Janet; HALL, Peter (Eds.). **Else/where: Mapping new cartographies of networks and territories**, p. 20-25. Minneapolis: University of Minnesota Design Institute, 2006.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. London: Verso, 1991.

KARPIAK, Irene. After life review: autobiography as 'art of the future'. **Studies in Contemporary Education**, v. 32, n. 1, 2010, p. 47-60.

PANEZ, Alexander. Agua-territorio en América Latina: contribuciones a partir del análisis de estudios sobre conflictos hídricos en Chile. **Rupturas**, v. 8, n. 1, 2018, p. 201-225.

PHELAN, Peggy. The ontology of performance: Representation without reproduction. PHELAS, Peggy (Ed.). **Unmarked: the politics of performance**, p. 146-149. New York: Routledge, 1993.

PILE, Steve; NAST, Heide J. **Places through the body**. Londres e Nova York: Routledge, 1996.

PROPEN, Amy C. Critical GPS: Toward a new politics of location. **ACME: An International E-Journal for Critical Geographies**, v. 4, n. 1, 2006, p. 131.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Exo experimental / Editora 34, 2005.

ROBLER, Gustav. Do Pictures Have Agency? Reflections on the Agency of Things in the Light of Works of Art and Image Acts. **Berlin Keys to the Sociology of Technology**, p. 233-259, 2023.

SALES, Juliana. O corpo na análise do poder de Michael Foucault. **Poliética**, v. 7, n.2, p. 191-217, 2019.

SOTELO-CASTRO, Luis. Participation cartography: blurring the boundaries of space, autobiography, and memory by means of performance. **Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance**, v. 15, n. 4, 2010, p. 593-609.

WEIR, Quintero. **Fazer comunidade: notas sobre território e territorialidade a partir do sentipensar indígena na bacia do Lago de Maracaibo, Venezuela**. Porto Alegre: Deriva, 2019.

Sofia Sousa

Mestre em Sociologia e, atualmente, é doutoranda em Sociologia (com bolsa FCT) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Exerceu funções enquanto investigadora contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT). Faz parte da Comissão Organizadora da KISMIF International Conference, é membro do Comitê Executivo para a Web/Publicações da International Association for the Study of Popular Music (IASPM); Secretária-Geral da IASPM-Portugal (International Association for the Study of Popular Music – Portuguese Branch) e Editora Executiva da Revista Todas as Artes – Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura. Na atualidade, dedica-se à investigação em áreas como as migrações, género, artes, cultura, inclusão social e pesquisas baseadas nas artes.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8856-9618>

A (re)existência tapuia:¹ somos goitacazes, botocudos, aymorés e puris

*The tapuia (re)existence: we are goitacazes,
botocudos, aymorés e puris*

Rosana Paste

(Universidade Federal de Espírito Santo, Brasil)

Felipe Lacerda

(Universidade Federal de Espírito Santo, Brasil)

Resumo: A decolonização é pauta. Todo movimento para seguirmos na (re)escrita de nossa história é urgente e necessário. O corpo e o espírito, cansados de tantos anos colonialistas, se naturalizaram e nem sempre sentem os efeitos desse crime bárbaro. Este artigo versa sobre uma micro história de nossos povos originários, ressignificando seu modo de vida e seus costumes. Camadas sucessivas de agressões nos levam a perceber como até hoje esse movimento se repete, ao dialogarmos com a produção contemporânea da artista visual Felipe Lacerda.

Palavras-chave: povos originários; arte contemporânea; decolonização.

Abstract: *The decolonization is a social agenda. Every movement which keeps us (re)writing our history is urgent and necessary. The body and the spirit, tired of so many colonial years, have naturalized and do not always feel the effects of this barbarian crime. This article's approach is about our native people's micro history, reframing their way of life and their costumes. Successive lays of aggression lead us to realize how until this day this movement repeats itself when we dialogue with contemporary production of visual artist Felipe Lacerda.*

Keywords: *native people; contemporary art; decolonization.*

DOI: 10.47456/rrf.v20i31.45541

1 Tapuia é a palavra injuriosa utilizada para designar os índios que não falavam a língua tupi-guarani.

(Re)existir – questão de vida

Os portugueses saíram do seu Velho Continente em busca de terras virgens que pudessem deflorar e delas usurpar toda riqueza que encontrassem. E foi assim que em 22 de abril de 1500 aqui chegou Pedro Álvares Cabral. A falha histórica ainda predomina, visto que Vicente Yáñez Pinzon, um espanhol, teria aportado no Cabo de Santo Agostinho, hoje Pernambuco, em 26 de janeiro de 1500. São fatos históricos que devem ser (re)escritos, pois os portugueses não descobriram nada. Aqui chegaram e dizimaram uma nação repleta de comunidades e povos com seus costumes culturais, suas línguas, suas relações políticas, sociais, econômicas e ambientais.

A história da Capitania do Espírito Santo é marcada pelo atraso econômico social de pelo menos 300 anos em relação às demais capitanias. Nossos estudos apontam que pesquisadores, historiadores, filósofos atribuem como um fator de esquecimento de nosso território. O ganho desse atraso foi que no século XIX o território do Espírito Santo mantinha uma “densa e exuberante floresta tropical que cobria 90% do atual território, com seus rios encachoeirados para o interior e habitat natural do indígena adverso [...]” (Mosé, 2009, p. 23). Assim, apesar de se seguir no estado uma política colonialista de catequização ou dizimação da população nativa, é fato histórico que alguns dos povos mais resistentes ao processo de ocupação portuguesa foram desenhados no solo capixaba. É interessante observar que o caráter de resistência dos povos originais   invasão portuguesa não se dava apenas pelo ataque frontal colocado pelos historiadores colonialistas. Celeste Ciccarone, pesquisadora da presenç a guarani no litoral do Sudeste, cita o relato de Leonardo Wera Tup , líder *mbya*:

Quando os portugueses chegaram, os Guarani já estavam aqui no litoral, mas só que quando eles chegaram, os Guarani sabiam qual região que ia demorar mais para o branco explorar, que   o centro da terra. Quer dizer o centro dessa terra que   a região do Paraguai e Argentina. E como eles previam a maldade, a maldição essas coisas todas,   então os mais velhos falavam: “está na hora da gente sair daqui” [...] (Ladeira; Tup , 2004, p. 52, *apud* Ciccarone, 2011, p. 142).

Podemos pensar que a resistência pelo confronto não foi a única forma de postergar esse domínio português. Nesse sentido, buscamos aqui apontar a (re)existência do Corpo Indígena e a (re)existência de seu território, mais especificamente na Capitania do Espírito Santo, entendendo que ambos fazem parte do mesmo corpoprganismo, atravessando o contexto com a produção da artista contemporânea Felipe Lacerda.

Dados históricos mostram que a situação da Capitania do Espírito Santo teve particularidades em relação às outras capitanias do território brasileiro. Contextualizemos: a tomada do território costeiro atl ntico pelos tupis ocorreu pouco antes da chegada dos portugueses. Os tapuias foram os primeiros

habitantes do litoral brasileiro. A invasão dos tupis sobre os tapuias unificou a faixa litorânea, e a língua tupi-guarani predominou, facilitando o domínio dos portugueses, que rapidamente aprenderam essa língua, assim como os costumes e hábitos, o que tornou possível a dominação. Enquanto isso, os tapuias migraram para o interior do Brasil criando barreiras de proteção do território, dificultado a entrada de portugueses invasores e dos tupis domesticados por eles. Assim nos relata Viviane Mosé (2009, p. 40):

A tupinização destas tribos permitiu a unificação do Brasil, à medida que facilitou o acesso português, obviamente que com várias distensões. Mas havia um pacto de boa vizinhança entre tupis e portugueses. Os que não eram tupis, a respeito deles circulavam os relatos mais assombrosos e imaginários: seriam os tapuias os mais ferozes, antropófagos e de organização mais primitiva.

O território que compreendia o sul da Bahia e a Capitania do Espírito Santo, incluindo o litoral, era habitado predominantemente pelos povos originários denominados tapuias, falantes da língua macro-jê e compostos pelas nações dos goitacazes, aymorés, botocudos e puris. Esse fato proporcionou que a população de povos originários naturais permanecesse em seus territórios, fazendo com que a Coroa de Portugal não investisse com tanto afinco na usurpação e destruição dos bens. Visível também é a deformação, o preconceito, que já naquela época foi disseminado pelos colonizadores criando uma divisão entre as nações aqui existentes. Disputas por territórios por meio de brigas, mortes, bancarrotas existiam entre eles, mas não da maneira desrespeitosa e voraz implantada pelos portugueses.

Além desses fatos descritos, não podemos deixar de trazer à tona a figura de nosso donatário Vasco Fernandez Coutinho. Conta a história que em seu mandato ele preferiu se aproximar e ficar do lado dos povos originários, em vez de escravizá-los, e aprendeu com eles os costumes culturais, sociais, políticos, ambientais no que se refere a comida, bebidas, fumos, cultivo, ervas, pinturas corporais, entre tantos saberes existentes nas nações de nosso território, passados oralmente por gerações, como relataremos adiante.

Devemos lembrar também que a maioria da tripulação que acompanhava as expedições era formada por pessoas não gratas em Portugal. Eram consideradas vadias, ciganas, heréticas, bruxas, ou seja, eram seres degradados que nada valiam para a sociedade do velho mundo. Não adentraremos esse viés histórico, pois também são fatos imbuídos de preconceitos perniciosos, que temos de (re)contar.

Com essas premissas, fica muito claro que Coutinho estava certo em escolher ficar ao lado dos povos originários aqui existentes, e assim ele envelheceu pobre, viciado em fumo e desrespeitado pelos seus superiores. Mosé relata (2009, p. 37):

[...] E, retrocedendo a 1535, buscamos compreender a chegada do colonizador

e seu encontro com o elemento indígena. Daí extraímos fatos bastante interessantes como a conjunção de fatores desfavoráveis: um donatário quixotesco, sem pulso para punir, uma comitiva de homens formada por ex-criminosos em sua maioria, e indígenas totalmente dispostos a não se deixar escravizar. Além disso os poucos recursos da empresa colonizadora, o que gerou constantes afastamentos do donatário.

Apesar dessa afirmativa de Mosé, há outras versões da ocupação da Capitania Hereditária do Espírito Santo que contestam essa passividade do invasor, ou sua ação dialogada com a população local. Kalna Mareto Teao (2008), por exemplo, aponta alguns conflitos de Vasco Coutinho com os povos originais, em especial na edificação de Vila Velha. Mas Teao também aponta na direção de nosso foco principal, a resistência, pois igualmente afirma que aqueles nativos contrários ao projeto colonial se refugiaram na Mata Atlântica, de onde faziam investidas contra os colonizadores. A autora reforça, portanto, nossa hipótese da resistência e da estruturação de uma ideia de (re)existir resistindo.

Dando-se um salto histórico para o século XVIII, mais precisamente em 1710, vemos que foi proibida a construção de estradas para o interior da Capitania do Espírito Santo, que ligariam a Minas Gerais, de onde seria escoado o ouro. O Governador General do Estado do Brasil, D. Lourenço de Almeida, deu ordens ao Capitão-Mor da Capitania do Espírito Santo, Francisco de Albuquerque Telles, em nome do El-Rei D. João V, “a fim de que fossem suspensos e não se continuassem os trabalhos, explorações e descobertas das minas de Ouro da Capitania e continuação de estradas para Minas Gerais” (Daemon, 1879, *apud* Mosé, 2009, p. 146), consolidando a barreira verde e o paraíso existente nesse território. Mosé relata em seu livro que, na época, a Capitania não possuía vilas no interior, sendo o território ocupado pelos nativos, e com pequenos povoados no litoral, o que não justificaria a construção de estradas por não haver um dispositivo econômico que as sustentassem. Vale destacar que, entretanto, uma indústria rudimentar já se instaurara no Brasil nesse século, em especial nas capitanias do Sudeste e do Nordeste brasileiros. No Espírito Santo, era destaque a produção têxtil. Entretanto, em 1785, um alvará de D. Maria I de Portugal proíbe qualquer atividade manufatureira no Brasil, sob a alegação de que isso afastaria os colonos das atividades de exploração dos recursos naturais e preciosos da Colônia a ser desbravada, com a pouca população existente (Alvará, 2021). Fica claro que houve uma intencionalidade política, sejam quais forem os motivos desses atos, que finalizaram fragilizando alguns aspectos do que podemos chamar de desenvolvimento no estado. Esses atos políticos chegarão ao século XIX com o fomento da vinda de novos imigrantes europeus para o Espírito Santo, ampliando as etnias e as histórias que nos complementam. Ampliando, sobretudo, outros modos de existir no solo capixaba. Mas nosso foco neste texto centra-se nos povos originais.

Temos muitas histórias para recontar que demonstram o quanto os colonizadores maltrataram e vilipendiaram nossos povos originários, humilhando-os, maltratando-os e causando-lhes medo e pânico – sentimentos estes que os portugueses acreditavam não serem sentidos pelos nossos nativos. Traremos esse assunto à frente, em diálogo com o trabalho de Felipe Lacerda. Mas, para este estudo, paramos aqui nossa breve reflexão sobre a necessidade de se redesenhar ou reescrever a história do nosso estado, em especial sobre o processo de ocupação pelos portugueses, com a certeza de que os povos originários da Capitania do Espírito Santo constituem o representante maior da resistência no solo brasileiro. Somos ainda hoje constituídos dessa bravura nativa e desse desejo de olhar, ouvir, preservar nossos costumes e tradições, sem sermos espelhos de grandes centros, mas sermos nosso próprio centro.

(Re)existir – modo de vida

A noção de paraíso incomodava os colonizadores naquele momento. Como “humanidade da mercadoria”, não admitiam uma nação que não fosse escrava do trabalho, do lucro, da acumulação de bens, do desejo de possuir o fogo só para si. A lógica mercantilista, que antecedeu a capitalista, demarcou o que seriam os valores sociais, culturais e políticos de um povo “civilizado”, e o que estivesse fora desse padrão era considerado menor, desqualificado e desprovido de civilização (ou mesmo de alma, como declarou a Igreja para justificar a escravidão negra). Usaram essas diretrizes para legalizar a invasão, a destruição e exploração da terra nova. Todavia, ao chegarem, se depararam com uma terra cujos nativos eram livres desse peso e viviam no frescor de suas matas em total harmonia e formando um corporganismo único, tão respeitoso a ponto de que, quando a terra estava cansada por conta de suas plantações, eles iam para outro território para que ela pudesse descansar e renovar seus microambientes. Por todo esse respeito, os nativos foram tachados pelos colonizadores de preguiçosos. O nomadismo era parte das estratégias culturais, econômicas, sociais, políticas, ambientais das nações aqui existentes. Assim relata Mosé (2009, p. 45):

No novo continente reinava uma primavera eterna. O clima, que não era quente nem frio, propiciava o bem-estar do corpo e da alma. A pouca diferença entre as estações afastava os períodos ruins. Bosques frondosos possuíam frutos variados e saborosos. Prados eternamente verdes, campos floridos cortados por nascentes de água clara e límpida, onde os silvícolas mal conheciam a morte ou doença alguma. Tudo lembrava o Jardim do Éden. Os homens andavam nus e não conheciam a vergonha. Talvez ainda não tivessem comido da árvore do conhecimento.

Com certeza eles não haviam se contaminado pelo conhecimento arrebatador e mesquinho de um povo do Velho Continente, que carregava o peso da Culpa e

do Pecado Original, de suas crenças monoteístas – outra camada destruidora de nossos nativos, que não vamos abordar aqui. O conhecimento dos povos originários era superior ao daquela humanidade: se adoeciam, tinham conhecimento das plantas que os curavam; suas crenças ligadas aos deuses da natureza constituíam o sagrado necessário para aliviar o mal do espírito e curar o corpo; se tinham frio, preparavam as peles dos animais para se cobrirem, e as mulheres teciam, a partir do fio de algodão natural, uma espécie de manta que chamavam de tipoi para se aquecerem; quando iam guerrear, se trancavam durante um tempo para não verem o pôr do sol, pois essa visão traz paz de espírito, e não deveriam sentir isso nesse momento.

Para construção de suas casas, eram escolhidos locais onde havia rios e madeira de fácil acesso. Organizavam-se mutirões em que mulheres, homens e crianças participavam. Suas casas eram construídas de madeira e cobertas por uma espessa camada de folhas de palmeira, protegendo para que não chovesse dentro. Normalmente havia três entradas, uma em cada extremidade e uma ao meio da construção, numa noção perfeita de ventilação. Eram coletivas e internamente não havia subdivisões com paredes; cada núcleo familiar tinha sua demarcação, sem violar o direito do outro. As crianças eram cuidadas e educadas por todos os que ali habitavam. O fogo permanecia acesso dia e noite dentro da casa e dormia-se em inis, uma espécie de rede tecida com fios de algodão. Se essa descrição estivesse em outro contexto, podemos afirmar que não há nada mais contemporâneo que isso, hoje em 2021, e era assim em 1548 quando Hans Staden aqui aportou. Relata Staden (2019, p.140) que:

São pessoas bonitas de corpo e de estrutura, tanto homens quanto mulheres, da mesma forma que as pessoas daqui, exceto que são bronzeados pelo sol, pois andam todos nus, jovens e velhos, e também não trazem nada nas partes pubianas. Mas desfiguram-se eles mesmos com a pintura. Não têm barba, pois extraem os pelos da barba com a raiz tão logo lhes crescem. Fazem furos no lábio inferior, nas bochechas e nas orelhas e neles penduram pedras. É sua ornamentação. Também ornam-se com pedras.

Assim igualmente se ornavam as mulheres. Seus corpos eram pintados, seus cabelos eram longos, diferentemente dos homens, que os cortavam. Não faziam furos nos lábios nem nas bochechas e somente na orelha penduravam ornamentos redondos que faziam a partir de caramujos do mar, que chamavam de nambipai. Mulheres e homens tinham seus nomes de nascimento a partir de pássaros, peixes e frutas. Os homens trocavam de nomes à medida que conquistavam territórios. As mulheres também o faziam de acordo com as conquistas de seu parceiro, ou seja, tinham liberdade de escolher como queriam ser chamadas ao longo de suas vidas. E os nomes mudavam conforme o tempo passava. Conta Staden (2019, p. 151) que presenciou o nascimento de uma criança. Alguns dias após o nascimento, o pai reuniu os vizinhos para discutir qual nome seria

gado. Após várias discussões, nada agradou ao pai. Este então escolheu dar o nome de um dos seus quatro avós, acreditando que dar o nome de um ancestral prosperaria a criança e a tornaria um guerreiro. Um de seus filhos de chamou Coema, que na língua nativa significava “a manha”.

Entre os povos originários não havia comércio nem dinheiro. O que de valor possuíam eram as penas de pássaros e pedras, que havia com abundância, para construir seus ornamentos. O que usavam na cabeça chamava-se acangatara, cujas cores variavam de acordo com a nação. Os ornamentos de braço, perna e tronco eram feitos com penas coladas diretamente ao corpo, com extração de uma substância que escorria das árvores. O enduape era um grande ornamento de pena que tinha a função de proteger o sexo dos homens e era utilizado quando guerreavam ou em festas. As pedras eram de cor azul ou verde, e os meninos da tribo recebiam ainda quando crianças. À medida que cresciam, os buracos eram aumentados, as pedras eram maiores e sempre polidas.

Não estamos aqui romantizando a figura de nossos nativos; estamos recontando uma micro história que nos interessa. Estamos defendendo que aqui estavam muito bem com suas ideologias, crenças, concepções políticas, ambientais, culturais e sociais e que o colonizador não os ouviu, não os viu, não aprendeu nada com eles. Ao contrário, dizimou-os. Estamos aqui defendendo o sentimento de medo e pavor que esses povos sentiam ao serem atacados e escravizados à força. Ao verem suas florestas, seus rios, seus pássaros, seus animais, seu território sendo invadidos e levados embora. E ainda não paramos de sofrer com isso. Entre muitos, o crime ambiental de Mariana em 2015, por exemplo, não teve punição e nosso Rio Doce sofre! Os pretos, pobres, gays... são atacados todos os dias, sem poder dar voz ao que sentem, assim como nossos ancestrais nativos. E é nesse lugar que trazemos o trabalho de Felipe Lacerda como diálogo contemporâneo das camadas profundas que reverberam e aniquilam nosso território. Elza Soares está gritando, vamos ouvir: “O meu país é meu lugar de fala”.

A retomada 2020

Eu sou Resistência. Foi no bairro em que eu nasci que aprendi todas as táticas para sobreviver.

Aqui era uma fazenda, que foi invadida. E à medida que iam desapropriando os/as invasores/as, eles/as iam retornando novamente, num ato de insistência na volta, mesmo diante dos despejos consecutivos ao retorno à fazenda. Foi o deslocamento e a insistência na volta que deu a esse território o nome de Resistência.

Aqui jaz uma fazenda.

A retomada e a insistência na volta fizeram com que hoje esse bairro fosse povoado e construído mesmo com as ordens de despejos.

E o que isso tem a ver com a minha vida? Com quem eu sou? Em quem tenho me

transformado, trocando de pele, construindo movimentos sorrateiros por esses mundos?

Eles têm um plano, que foi organizado desde os tempos coloniais e que de algum modo ainda está em plena execução. Sabemos que as armas estão apontadas sobre as nossas cabeças desde então, desde o início de tudo que foi tramado e rogado sobre nossas vidas.

Estou exausta. Sinto as minhas pernas doerem, todo dia subo e desço a Av. Brasil, em direção ao pasto. Quando chego, parece que tudo volta, eu me lembro de tudo, até daquilo que não vivi. Os cavalos, os bois e as vacas vêm para me lembrar daquilo que eu não vivi.

E ainda insistem na minha mortificação como o meu fim. O nosso fim. Eles sabem de onde viemos, sabem também que todas nós sabemos segredos e formas de aquendar² nossas armas em nossas corpas³. Essa é a revolta deles, e sabem também que voltaremos para cobrar por todos os corações que nos foram retirados. Voltaremos com todas as pedras que foram atiradas sobre nós. Não, isso não é nem de longe uma profecia. É uma catástrofe.

O plano deles não terminou, porque, à medida que nós vamos, voltamos com uma legião a mais, como serpentes aquáticas furiosas, com sede de retomada de poder e controle de nossas existências.

Os fins de tarde têm sido um dos mais belos, o céu azul com rastros laranjas pelo céu.

Decido voltar.

A caminhada até onde habito é longa, e de lembrar que saltarei no pasto me arrepia. Sinto o ardor em meus ouvidos e tudo isso volta a me deixar mais cansada, as dores em minhas pernas se intensificam até a sola dos meus pés. Uma amiga sempre me indica o escalda-pés com folhas, mas por algum motivo nunca fiz.

Cheguei.

Volto a descer a Av. Brasil, sinto os meus olhos arderem pela fumaça do fogo, é uma prática comum e corriqueira das pessoas do bairro colocarem fogo no lixo acumulado ou para espantar os mosquitos que sempre nos atacam por volta das 18 horas.

Sei como voltar. Sei como acender uma chama.

O plano deles ainda está em curso, o objetivo segue o mesmo, mas preciso me lembrar da volta. O meu destino não é mais o mesmo. Preciso partir e lembrar do que me foi dito no pasto e das minhas longas caminhadas por Resistência.

Estou indo.

O caminho é longo e sei o que posso encontrar pela frente. O meu corpo não é mais o mesmo desde que decidi bombá-lo com uma química desconhecida, que à medida que aplico vai me transformando em outra. Sei que não vai ser fácil, por isso decidi aquendar uma arma embaixo da minha língua bifurcada.

2 Mesmo que “guardar” ou “sumir com”.

3 Optamos por escrever “corpas” em vez de “corpos” para, assim, referirmo-nos a pessoas cujas corporeidades confrontam os modos normativos de se representar no mundo.

Parece-me que nessa caminhada tem apenas subida, o que me faz lembrar da Av. Brasil. Mas, ainda assim, não posso me esquecer da volta.

Minhas pernas voltam a doer. Decidi me sentar embaixo de uma árvore de aroeira. O céu volta a ficar completamente azul com rastros laranjas. Lembro-me do fogo, e meus olhos voltam a arder. A noite está caindo. Decidi continuar minha caminhada.

Dois rapazes de bicicleta se aproximam de mim dizendo que iriam acabar comigo e com as que se pareciam comigo. Intensifico meus passos à medida que eles vão se aproximando de mim. Volto a lembrar do plano colonial que segue em curso e das armas engatilhadas sobre nós. Embaixo de minha língua bifurcada está a aquendar uma arma, mas são dois contra uma.

Eles estão se aproximando. Corro disparada a uma mata fechada que está próxima do meu alcance. Não conheço esse lugar. Sinto o cheiro da fumaça, meus olhos começam a arder. Decido traçar um plano de fuga me orientando pela fumaça que sobe sobre o céu estrelado. Já era noite.

Consigo escapar.

Deito sobre folhas secas próximo à chama. Um cavalo se aproxima e volto a lembrar daquilo que eu não vivi, mas não posso me esquecer do caminho da volta. Abro a minha bolsa e pego a minha química, bombo o meu corpo novamente com o veneno em que já tinha me viciado, dois minutos era o suficiente para envenenar o meu corpo.

Caio no sono.

Acordo com um barulho ensurdecedor de cobra cascavel. O que teria essa cobra a me ensinar? Decidi procurá-la, mas encontrei apenas as peles trocadas por ela. Já é manhã, continuo a minha caminhada.

Parece-me que habito um espaço e tempo que não me pertencem, tudo parece estar seguindo o pleno fluxo das caçadas por nós. Estou habitando outro mundo.

Escuto os fogos, volto a me lembrar do plano em curso, sei que estão vindo. Olho para o céu e os fogos de artifícios deixam rastros de fumaças que decido seguir em direção à minha caminhada.

Parece-me que essa caminhada está me levando para outros mundos, porque este já não mais me cabe. Meus ouvidos voltam a arder e as dores em meus pés e pernas estão localizadas no calcanhar, não posso fazer das dores minha parada. Minhas dores se intensificam e eu mal posso parar para senti-las...

Desejo acabar com o mundo da forma como nos foi dado e o conhecemos, as minhas dores são sobre o fim, mas não o nosso; algo se anuncia.

Eu quero arruinar suas casas, assombrar suas noites, invadir os seus sonhos e destruir o que está em curso...

A retomada e a insistência na volta me fazem caminhar. Caminho por mim e pelas que agora brilham no céu negro estrelado. Estou indo por vocês. Os rastros da fumaça que se desenhavam sobre os meus olhos se desfizeram no ar, e o que me guia agora são os meus sonhos. Esta noite eu preciso sonhar para não me perder.

Meus olhos voltam a arder.
A volta vai ser longa.
Preciso caminhar e me lembrar da volta...

(Re)volta

E para aqueles que chegam ao nosso território capixaba e não respeitam nossa identidade cultural, nossos ancestrais nativos, nossas crenças, costumes, nossa resistência, nossa (re)existência, gritamos: Debe Mara pá, xe remiu ram begué. Nde akanga juká aipotá kuriné. Xe anama poepika re xe aju. Nde roó xe mokaen será kuarasy ar eyma riré.

Decifrem, se forem capazes!

Referências

ALVARÁ que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil. **Arquivo Nacional**, 11 mar. 2021. Disponível em: http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674:alvara-que-proibe-as-fabricas-e-manufaturas-no-bra&catid=145&Itemid=286. Acesso em: 19 maio 2021.

CICCARONE, Celeste. Um povo que caminha: notas sobre movimentações territoriais guarani em tempos históricos e neocoloniais. **Dimensões**, v. 26, p. 136-151, 2011.

MOSÉ, Viviane. **A resistência tapuia na capitania do Espírito Santo**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2009.

PIERONI, Geraldo. **Vadios e ciganos, heréticos e bruxas: os degredados no Brasil-colônia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

STADEN, Hans. **Dois viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil**. Tradução de Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM, 2019. (Coleção L&PM Pocket, v. 674.)

TEAO, Kalna Mareto. Formação de professores indígenas tupinikim e guarani *mbya* do Espírito Santo. **Cadernos de Educação Escolar Indígena – Proesi**, Barra do Bugres, v. 6, n. 1, p. 101-122, 2008. (Organizadores: Elias Januário e Fernando Selleri Silva.)

Rosana Paste

Graduada em Artes Plásticas Bacharelado (1992) pelo Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), mestre em Educação (2010) e doutora em Educação (2017) pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Ufes. É autora do livro Eumuseu Rosana Paste (2014) e do Catálogo Rosana Paste (2004). Participou do Projeto Rumos Visuais do Itaú Cultural (1999-2000) com exposição em São Paulo, Rio de Janeiro, Ceará e Paraná. Participou de exposições coletivas em congressos de mosaico contemporâneo no Egito, Japão, Itália e Brasil (1994, 1996, 2000, 2020). Sua última exposição individual foi realizada na Galeria Em Parede Contemporânea Vitória (2017). É membro do Grupo de Pesquisa Criatividade Educação e Arte (GPCear), financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes) e com sede no Centro de Artes da Ufes. É professora dos cursos de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes da UFES desde 1994. Site: <https://rosanapaste.com>.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5145070938780104>

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7897-9297>

Felipe Lacerda

Artista visual e graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Engatilha pesquisas que giram em torno de sujeitos cuja posição (de gênero, sexual e racial) social desobedece às premissas heterocentradas estruturadas pela lógica cisgênera, e das serpentes que bifurcam a língua nos processos de afirmação e desejo a vida.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6601-7946>

Dissidentes Ressoantes: o graffiti em manifestações políticas

Resounding Rissidents: graffiti in political demonstrations

Penha de Fátima da Cruz de Souza

(Universidade Federal de Espírito Santo, Brasil)

Cláudia Maria França da Silva

(Programa de Pós-graduação em artes da Universidade Federal de Espírito Santo, Brasil)

Resumo: Nesse artigo apresentamos um estudo sobre o uso do graffiti em manifestações políticas. Para tanto, pontuamos alguns momentos históricos considerados fundamentais para menção ao se tratar dessa temática; são momentos em que grafiteiros se opuseram à hegemonia político-comportamental e partiram para ação, utilizando o graffiti como ferramenta de luta social. Apontaremos ainda para movimentações mais recentes acontecidas no Brasil e especialmente em Vitória-ES.

Palavras-chave: graffiti, manifestação, luta social, Vitória-ES.

Abstract: *In this article we will present a study on the use of graffiti in political manifestations. To do so, we point out some historical moments that we consider to be mentioned when dealing with this theme, where graffiti artists opposed themselves to political and behavior hegemony; they went into action by using graffiti as a tool of social struggle. We also point to more recent movements that took place in Brazil and especially in Vitória-ES.*

Keywords: *graffiti, manifestation, social struggle, Vitória-ES.*

DOI: 10.47456/rof.v20i31.40176

Introdução

A Arte Urbana possui diversas vertentes, sendo uma delas o *graffiti*. Por sua vez, o *graffiti* também possui diversos modos de realização e desdobramentos. Essas variações dentro do *graffiti* permitem muitas possibilidades de efetivação. Sua realização com a aplicação de tintas por meio dos rolos, e principalmente por spray são os mais frequentemente associados à prática; a maneira de aplicação vai determinar algumas questões quanto à vertente - se vai se enquadrar como pixo, ou se vai ser considerado um mural, por exemplo; além disso, existem outras possibilidades de manifestação, como o lambe-lambe e o stencil. Com todas essas variedades e possibilidades, o *graffiti* colide com o seu suporte principal - os muros - e seu impacto se dá de muitos modos e por diversas motivações, considerando-se aqui o conteúdo de suas imagens e grafismos.

Apresentamos esse artigo buscando abordar manifestações de *graffiti* realizadas em movimentos populares de motivação política. Ela são maneiras de enfrentamento de processos de segregação e exclusão social, ainda que esse enfrentamento constantemente ocorra apenas em campo simbólico, de modo furtivo, onde as respostas a políticas e ações que cooperam com esse cenário de injustiça utilizem os muros. Os mesmos muros que cercam e tentam lhes tirar as perspectivas devido ao seu alcance e brutalidade são grafitados, e as mensagens ali inseridas buscam fazer com que outros enxerguem as problemáticas que constantemente são invisibilizadas e invisibilizam.

Nesse viés, apontamos o uso do *graffiti* como ferramenta de expressão do desejo político, visibilidade e revolta social; para isso pontuamos desde alguns momentos históricos importantes a ações e acontecimentos atuais, ações tanto em países estrangeiros, quando no Brasil e numa escala mais próxima, em Vitória-ES, os quais demonstram a diversidade e a potência do *graffiti*. Interessamos, a partir dessas pontuações, evidenciar um recorte das reflexões, posto na análise de manifestações recentes no contexto local, enfocando a região da Grande Vitória (ES). Analisaremos momentos específicos de manifestações políticas e registros realizados dessas manifestações no intuito de compreender a “linguagem” do *graffiti* utilizada nesses momentos, considerando a mensagem, a localização, o tipo de *graffiti* realizado, no sentido de aprofundar as reflexões sobre as maneiras que o *graffiti* opera no espaço urbano e como isso impacta enquanto produção simbólica de luta social e política.

Dissidentes no graffiti pelo mundo e pelo Brasil

Notadamente, desde a década de 1960, o uso do *graffiti* se faz presente em manifestações políticas na contemporaneidade. Podemos mencionar o “Maio de 1968” em Paris (França), um dos momentos mais importantes para a adesão do *graffiti* em manifestações diretamente políticas. João Alberto da Costa Pinto (2008) ao abordar sobre o Maio de 1968 em Paris, pontua sobre o uso



Figura 1. Uso do graffiti em maio de 1968 em Paris: 'As paredes tinham ouvidos. Agora elas têm as palavras'.

Fonte: <http://clinicand.com/maio-de-68-50-anos-50-frases/>

de colagens, confecção de cartazes e tinta spray para a inscrição de frases nos muros da cidade (figura 1). Tais ações demonstram a variedade de possibilidades do uso do *graffiti* em protestos políticos.

Sérgio Ronaldo Skrypnik Michalovzkey (2013) aponta que as primeiras manifestações de *graffiti* no Brasil ocorreram também durante a década de 1960, em manifestações contra a ditadura. Ainda nas décadas de 1960 e 1970 com a Guerra do Vietnã, conforme apontam Patrícia Daniele Lima de Oliveira e Ana Márcia Silva (2004), pela parte dos Estados Unidos foram recrutados soldados principalmente negros e latinos; ao regressarem para os EUA, esses soldados eram simplesmente deixados com suas famílias em distritos como o Bronx. O cenário de descaso e a busca de uma maneira de comunicar o descontentamento com as condições socioeconômicas em que passaram a viver são as bases para o início do movimento do *hip hop*. O movimento agrega desde o *break* (dança inspirada em movimentos quebrados que representavam soldados mutilados durante a guerra, e no movimento das hélices dos helicópteros), além do DJ, do *rap* e do *graffiti* (Oliveira; Silva, 2004).

A inserção do *graffiti* no movimento de *hip hop* popularizou a prática a nível global quando este movimento alcançou seu apogeu no início da década de 1970, e foi por esse caminho que o *graffiti* alcançou maior aceitação como prática artística, chegando a ser aceito em galerias de arte para exposição e tendo a partir de então

a adesão de alguns nomes considerados como artistas reconhecidos. Importante pontuar que essa aceitação do *graffiti* pelos meios formais da arte não tornou a prática nas ruas menos controversa; ao contrário, talvez tenha se tornado ainda mais polêmica, pois passou-se a discutir se *graffiti* é ou não arte, qual seu espaço de ocupação, temáticas e questões que serviram principalmente para aumentar suas possibilidades, embora talvez essa não fosse a intenção institucional.

A popularidade impulsionada pelos movimentos de *hip hop* proporcionou a incorporação de mais possibilidades técnicas às inscrições e representações, popularizando a prática em nível mundial. Quanto a esse momento, Ken Goffman e Dan Joy (2007, p. 385-386) pontuam:

[...] a cultura *hip-hop* desenvolveu sua própria estética artística fora-da-lei “Faça você Mesmo”, que era particularizada pelo grafite (chamado de “*tagging*”). Essas elaboradas pinturas psicodélicas aparentadas com os quadrinhos e criadas com latas de spray (frequentemente furtadas) eram realizadas em qualquer “tela” pública desocupada, principalmente trens do metrô, edifícios comerciais e as paredes de grandes conjuntos residenciais. O texto geralmente consistia dos criativos pseudônimos dos *taggers*. *Tagging* era um meio de comunicação popular para aqueles que estavam excluídos das avenidas mais comerciais da expressão pessoal, e para qualquer um com olhos para ver, levava brilho e arte para a seca arquitetura cinza da vida urbana cotidiana.

Já no contexto da Guerra Fria, entre 1961 e 1989, Berlim foi dividida por meio de um muro. Este muro passou a materializar as divergências político-econômicas entre a URSS e os EUA, representadas respectivamente pela Alemanha Oriental e Alemanha Ocidental. Cláudia Gisele Masiero e Janice Roberta Schröder (2014) apontam para a frequência, forma e conteúdo de *graffiti* nos muros, como frases de protesto e desenhos mais elaborados. Daniela Coutinho Bissoli e Rosângela Lunardelli Cavallazzi pontuam que a maioria das inscrições de protesto deram-se do lado Ocidental; já no lado Oriental do muro havia forte esquema de vigilância, de modo que somente foi realizado *graffiti* neste lado após a queda do muro (figura 2).

Além do uso nos momentos históricos mencionados, o uso do *graffiti* como ferramenta de manifestação política ocorreu também em diversas movimentações da contracultura, tanto no exterior quanto no Brasil. Ken Goffman e Dan Joy (2007) apontam que a absorção do *graffiti* pela contracultura, apontando para a ampla disseminação de pixações com o símbolo anarquista pelas cidades no mundo. Quanto às movimentações realizadas pela contracultura no Brasil, Leon Kaminski (2019) aponta que nos anos 1970 foram realizadas inscrições de *graffiti* com frases poéticas e *hai-kais*, em momentos de incursão poética diante da necessidade de ocupar o espaço da cidade pelo ponto de vista estético.

Em um contexto mais atual, considerando os anos 2010 e 2020, segue sendo notável o uso do *graffiti* em manifestações políticas no Brasil. Esse uso do *graffiti* ocorre em diversos contextos, desde manifestações realizadas furtivamente, no



Figura 2. Graffiti no Muro de Berlim. Fonte: <https://www.br.de/nachricht/1989-mauerfall-100.html>

meio da noite, ou mesmo durante protestos cívicos organizados. São inscritas frases que criticam o governo, que apontam problemas sociais, desafiam instituições e enfrentam a segurança pública, entre outros, revelando não somente a criatividade dos grafiteiros, mas também, seu descontentamento diante da ausência de políticas públicas que possam abraçar especialmente a população periférica.

Dissidentes no graffiti em manifestações em Vitória - ES

Ao pensar no *graffiti* no Espírito Santo, é importante pontuar que o desenvolvimento da prática, principalmente nas primeiras movimentações contemporâneas, tem seu maior número de praticantes concentrados na Grande Vitória. Tais movimentações se iniciaram pela periferia de Vitória, abrangendo os municípios vizinhos e alcançando a escala da Grande Vitória. As movimentações começaram pelas bordas e os primeiros grupos se formaram influenciados pelas movimentações do *hip hop*, que chegaram no Brasil nos anos 1980, em São Paulo; apenas posteriormente chegaram ao Estado (Augusto, 2018). Dado esse contexto, e considerando as manifestações de *graffiti* da atualidade, apresentamos a seguir algumas manifestações de intenção diretamente política encontradas em Vitória-ES.

Na figura 3 temos uma pintura de *graffiti* feita em protesto para o caso da criança Araceli. Araceli foi violentada, brutalmente assassinada e teve seu corpo esquartejado em 1973. O caso é muito conhecido no Espírito Santo; embora tenha sido instituído o dia 18 de maio como o Dia Nacional de Combate ao Abuso



Figura 3. Graffiti em homenagem à Araceli. Foto: acervo pessoal da autora

e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes em homenagem à memória de Araceli, os nomes dos homens que foram considerados culpados de participação em seu assassinato seguem, tendo seus nomes dados a algumas das principais avenidas da cidade de Vitória. Isto gerou um grande sentimento de revolta na população; no entanto, até então não foi capaz de efetivamente mudar o nome dessas vias, pois, apesar da brutalidade do caso, as famílias envolvidas no assassinato eram e são muito influentes. Um *graffiti* como esse permite que tal brutalidade de repercussão nacional não caia no esquecimento.

Já na figura 4 temos uma bandeira do Brasil, e onde estaria escrito a frase “ordem e progresso” foi grafitada a frase “ditadura e caos”. Fica evidente nessa imagem a crítica à ausência políticas públicas, a decadência dessas políticas principalmente após o impeachment de Dilma Rousseff da presidência, acentuando ainda mais a pobreza e levando o país novamente ao mapa da fome. Com as alterações das leis trabalhistas somadas à decadência de políticas sociais, a precarização do emprego foi aumentada. Estes e outros aspectos tornaram as crises social e política mais difíceis de serem enfrentadas diante do enraizamento de pensamentos neoliberais que normalizam a miséria como parte do processo para o enriquecimento (cada vez mais direcionado a setores e grupos específicos da economia).



Figura 4. "ditadura e caos". Foto: acervo pessoal da autora

Em atos de manifestação política organizados podem ser grafitados pela cidade algumas frases que são importantes de pontuar. Na figura 5 temos uma foto de um *graffiti* realizado durante um ato de protesto em Vitória, foi feita a inscrição da frase "PODER POPULAR", que foi realizada durante o ato chamado de "29M". O ato aconteceu em 29 de maio de 2021 em diversas cidades brasileiras, em virtude do descaso e demora para a compra de vacinas para o enfrentamento a pandemia do Covid 19. Os protestos pediam um basta ao genocídio ocasionado pela displicência do governo em lidar com a pandemia; manifestantes protestavam então contra o governo e a gestão desastrosa relativa à Covid. A frase grafitada incentiva ações revolucionárias, voltadas a ideias de tomada de poder pelo povo, que diante de um cenário tão desesperador, persiste no pensamento de um poder mais justo para todos - isto é em si um ato revolucionário.

O cenário de violência policial com o qual principalmente a população periférica e preta se vê refém, a divulgação de casos de assassinato de pessoas pretas pela instituição de segurança pública, revelam o racismo estrutural impregnado em diversos setores da sociedade, fazendo constantemente vítimas fatais, inscrições insultando o setor, como na figura 6. Torna-se uma das possibilidades de resposta e enfrentamento. O racismo institucionalizado é uma problemática



Figura 5. "poder popular". Foto: Acervo pessoal de Matheus Hygino



Figura 6. Inscrição em protesto por violência policial. Foto: Acervo pessoal de Matheus Hygino

que precisa ser trabalhada não somente a nível local, estadual ou nacional, mas pelo mundo. Sendo as raízes do racismo ainda tão difíceis de serem arrancadas da sociedade, é necessário que se tenha atenção plena e constante para que ações não passem despercebidas, e infelizmente não é preciso pesquisar muito para que se encontre diversos casos de violência policial contra pessoas pretas. Isso sem mencionar modos “menores” de violência, que podem ser percebidos nas segregações urbanas e processos de exclusão social que afetam diversas minorias, em destaque a população preta.

Todos esses casos demonstram o *graffiti* usado por motivações políticas, em ações realizadas com intuito de visibilidade e possível enfrentamento em cenários que a população, principalmente a mais pobre, sofre em decorrência de diversas questões sociais, como o descaso, abuso de poder e negligência. Sua potência está em demonstrar que tais situações não estão passando despercebidas, ainda que o embate a elas se dê principalmente no campo simbólico.

Conclusão

O estudo apresentado permitiu que aprofundássemos reflexões sobre o uso do *graffiti* em manifestações políticas, ações de dissidentes que ressoam não somente entre os praticantes de *graffiti*, como também a todos que conseguem enxergar as diferentes realidades e discursos que habitam a cidade. São manifestações, ora pertencentes a movimentos conjuntos, ora realizadas por ação individual, que constituem um modo de enfrentamento às ações políticas que impactam a sociedade como todo, especialmente em seus setores mais frágeis. Nesse momento, o *graffiti* utilizado como ferramenta de protesto, mostra-se um instrumento de luta social, ainda que no campo simbólico.

Tais ações demonstram que apesar da violência sofrida e das constantes ações segregadoras perpetradas pelo modo neoliberal de gestão, ainda resistem o desejo por melhorias e a energia para buscá-las. O *graffiti* mostra sua potência na luta pelo campo estético, ao se apropriar de espaços e inserir discursos em locais diversos da cidade; grupos sumariamente invisibilizados conseguem se fazer vistos com sua ação por meio do *graffiti* e fazer suas questões tomarem protagonismo em diversos momentos e setores da teia urbana.

Referências

AUGUSTO, Tuani Guimarães de Ávila. Graffiti: um estudo da consolidação da cena da pixação em Vitória. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. 2018.

BISSOLI, Daniela Coutinho; CAVALLAZZI, Rosângela Lunardelli. Relação entre Superfícies Históricas e o Graffiti: East Side Gallery (Berlim); Jockey Club (Rio De Janeiro). **Anais ENANPUR**, v. 16, n. 1, 2015.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Ediouro, 2007.

KAMINSKI, Leon (Ed.). **Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades**.

Editora CRV, 2019.

MASIERO, Cláudia Gisele et al. Os Grafites Do Muro De Berlim Em Imagens Fotográficas–Testemunhos De Uma História. **XII Encontro Estadual de História ANPUH/RS**. 2014.

OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima de; SILVA, Ana Márcia. Para além do hip hop: juventude, cidadania e movimentos sociais. **Motrivivência** Ano XVI, Nº 23, p. 61-80. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. 2004.

PINTO, João Alberto da Costa. França: lutas sociais anticapitalistas no maio de 1968. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 85, p. 1-5, 2008.

Penha de Fátima da Cruz de Souza

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade Brasileira UNIVIX (2017), especialização em Arquitetura e Ambiente Urbano pela Faculdade Capixaba da Serra (2018) e mestrado em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (2021).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8454-1554>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2067008811254819>

Cláudia Maria França da Silva

Doutora em Artes pela UNICAMP e associada ao Programa de Pós-Graduação da UFES. Pesquisa Expressão Tridimensional e Desenho, atuando principalmente nos temas de processo criativo em arte, instalação e projeto de instalação e desenho contemporâneo.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6971-6363>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3462886315780014>

Recife Frio: o Antropoceno à luz de um filme brasileiro contemporâneo

Recife Frio: the Anthropocene in the light of a contemporary brazilian film

Lucas Murari

(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o filme brasileiro “Recife Frio”, de Kleber Mendonça Filho, sob o prisma das mudanças climáticas e suas implicações socioambientais. Estruturado como um falso documentário, o curta-metragem inverte a temperatura da capital pernambucana, provocando transformações radicais na sociabilidade da população local. Por meio de uma narrativa que mescla sátira e reflexão, o filme aborda questões pertinentes ao Antropoceno, como a crise ecológica e o apartheid ambiental, evidenciando as desigualdades acentuadas pelas mudanças climáticas.

Palavras-chave: Recife Frio, Antropoceno, cinema brasileiro, crise ecológica.

Abstract: *This article aims to analyze the Brazilian film “Recife Frio”, by Kleber Mendonça Filho, from the perspective of climate change and its socio-environmental implications. Structured as a fake documentary, the short film inverts the temperature of Recife, provoking radical transformations in the sociability of the local population. Through a narrative that blends satire and reflection, the film addresses issues pertinent to the Anthropocene, such as the ecological crisis and environmental apartheid, highlighting the inequalities accentuated by climate change.*

Keywords: *Recife Frio, anthropocene, brazilian cinema, ecological crisis.*

DOI: 10.47456/rf.v20i31.46220

Introdução

“Ecologia sem luta de classes é jardinagem” Eduardo Galeano

Nas últimas décadas, poucos termos científicos foram tão difundidos como Antropoceno. Essa expressão – que designa uma nova época geológica – engloba uma série de discussões interdisciplinares, que buscam dar visibilidade e relevância para acontecimentos dos mais preocupantes. Colocar uma espécie tida como eleita no centro, aqui, é um procedimento radicalmente diferente daquele empregado pela modernidade ocidental na virada do século XVIII para o XIX, destacando a constituição ontológica do sujeito “homem”. Para Michel Foucault (2007, p. 438), por exemplo, a modernidade inicia “quando o ser humano começa a existir no interior de seu organismo, na concha de sua cabeça, na armadura de seus membros e em meio a toda a nervura de sua fisiologia [...]”. A vitalidade do Antropoceno é extrapolar essa dimensão e levar em consideração o legado humano a partir de outro ponto de vista. Mais do que um novo sistema epistêmico, o termo designa um limiar ecológico. Se antes o objetivo almejado era a conquista e domesticação da natureza, hoje a preocupação está ligada a impasses de sobrevivência em um futuro incerto. O sufixo – ceno – originário do adjetivo grego *kainos*, designa o novo ou recente, mas também remete a entendimentos como estranho e imprevisto.

A crise ambiental cresceu exponencialmente na atual configuração do capitalismo, em decorrência da ação direta da atividade humana na Terra. Um autor como Jason Moore (2016), vale ressaltar, opta pelo termo “capitaloceno” como forma de responsabilizar um modelo econômico predatório pelas transformações em curso dessa era geológica. É a ideia de mundo em sentido global que é posta em jogo nesse tipo de problematização, a maneira de viver o aqui e o agora, mas também daqui para o futuro. O resultado disso se faz presente em questões amplamente difundidas, como aquecimento global e as mudanças climáticas, do mesmo modo que em outros dados alarmantes como a perda de biodiversidade (extinção de espécies vegetais e animais), poluição desenfreada (tanto do ar como da água), incêndios (urbanos e florestais), degradação do solo, elevação do nível do mar, contaminação radioativa. Esses, entre muitos outros problemas ambientais, dizem respeito não só à vida de outras espécies, como também implicam repercussões para a própria humanidade, tornando progressivamente o mundo inabitável para nós mesmos. É importante recordarmos que das cinco extinções em massa conhecidas na história da Terra, quatro foram ocasionadas por mudanças climáticas gerada por gases de efeito estufa na atmosfera. A exceção foi o extermínio dos dinossauros há aproximadamente 65 milhões de anos, ocasionado por um meteoro. Alguns cientistas (Novacek, 2007) já sugerem classificar o momento atual como a sexta extinção em massa na história do planeta.

Os avisos sobre a catástrofe socioambiental, entretanto, não tiveram início com a definição científica do termo Antropoceno. O que essa conceituação ressalta é a influência decisiva exercida pelas atividades antrópicas em relação às outras forças presentes no planeta. Desde a segunda metade do século XX, em especial a partir do final da década de 1960, se tornou regular esse tipo de abordagem apocalíptica sobre a sociedade tecnoindustrial e seu futuro. À medida que o “pensamento ecológico” (Morton, 2010) cresceu, também proliferaram novos desdobramentos da sua utilização, isto feito tanto pelas ciências biológicas como pelas ciências humanas, reflexões que têm despertado diversas frentes de engajamento e produção intelectual. Houve uma expansão significativa do ativismo ecológico nas últimas décadas, ao mesmo tempo em que o negacionismo climático também ganhou visibilidade.

Hoje, talvez mais do que nunca, é necessário pensar o mundo como uma grande rede, estabelecendo teias entre os agentes humanos e não humanos. A bióloga e filósofa Donna Haraway (2003) apresentou no seu *Manifesto das espécies companheiras* (The Companion Species Manifesto) a expressão “Natureza-Cultura”, desconstruindo velhas dominações hierárquicas que marcaram a modernidade ocidental e buscou, por meio desse conceito, superar a centralidade de uma única espécie. À vista disso, como elaborar uma estética para o Antropoceno? O que significa uma arte ecológica hoje? Como os artistas têm lidado com essas discussões mais urgentes? A arte não fica atrás das ciências como percepção das crises ecológicas, porém se expressa por meio de formas próprias. A realização de obras com consciência ecológica tem crescido nos últimos anos e acompanhado a produção discursiva em torno do assunto. Essa é uma área que também permite reflexões sobre a percepção do mundo e seus dilemas. Uma estética autêntica para o Antropoceno pode ir além de abordar as questões apenas por meio de referências temáticas, buscando, assim, transformar a maneira como enfrentamos os novos desafios climáticos. A arte pode ser um subterfúgio à produção informativa e/ou objetiva. O nível atual de esgotamento do planeta exige outras maneiras de lidar com os problemas. O cinema é um exemplo de expressão cultural que se vale de seus inúmeros recursos audiovisuais para complexificar a relação humano-Terra. Nos filmes, de forma geral, as histórias focam na superação das adversidades e na sobrevivência da espécie humana. Por mais que alguns desses “filmes-catástrofe” possuam mensagens de alerta e denúncias incisivas sobre o atual estado das coisas no planeta, em quase todas as obras a possibilidade do fim do mundo ao final da narrativa é uma hipótese que não se concretiza de fato, o desfecho apresenta uma solução mirabolante que se encerra de maneira harmônica entre seres humanos e o mundo. Essa tendência acaba por mascarar a gravidade da crise ecológica, promovendo uma visão idealizada que não reflete a complexidade dos desafios que realmente enfrentamos. Assim, é fundamental que a arte se



Figura 1. Disponível em: <https://www.cinemascopeio.com/produto/poster-recife-frio/>. Acesso em: 24 set. 2024.
 Captura de tela da página do pôster do filme disponibilizado no site do diretor do filme Recife Frio.

manifeste por formas provocativas que não apenas entretenham, mas também inspirem uma mudança genuína nas atitudes e comportamentos em relação ao nosso planeta. Este artigo se concentrará na análise de um filme brasileiro contemporâneo que aborda a temática do Antropoceno. O curta-metragem selecionado retrata os desafios enfrentados em relação a crise climática, mas também evoca questões em torno da própria sociabilidade humana. Assim, o presente estudo pretende investigar como as escolhas estéticas e narrativas do filme contribuem para a formação de uma consciência ecológica e fomentam a reflexão sobre as desigualdades socioambientais.

Recife Frio

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho, é um exemplo de filme que se nutre da especulação imaginativa para tratar de um dos aspectos mais urgentes da crise ecológica. O cineasta explora uma suposta mudança climática que estaciona na região metropolitana da capital pernambucana. O curta-metragem inverte a temperatura da cidade que, de maneira inexplicável, passa a ser fria. Essa drástica mudança altera o comportamento e sociabilidade da população, até então habituada ao clima tropical, predominantemente quente. Desde o princípio, *Recife Frio* se estrutura como um *mockumentary*, vertente de documentário falso que simula as características gerais do gênero documentário por meio da sátira ou paródia do conteúdo retratado. O filme é apresentado como um programa televisivo argentino intitulado *El mundo en movimiento*, conduzido pelo repórter Pablo Hundertwasser, evidenciando assim a excepcionalidade desse acontecimento. O narrador apresenta como mote da investigação a chamada: “Recife, a cidade que deixou de ser tropical”. No início, temos acesso a imagens clichês da “Veneza Brasileira” e, logo em seguida, esse imaginário da capital pernambucana é subvertido por uma representação (Fig. 2) mais fria, nublada e chuvosa: “A temperatura máxima alcança os 14° graus Celsius, com mínimas de 5°C ou 6°C”, diz o apresentador. A matéria de Pablo Hundertwasser foi toda filmada em língua espanhola e teve como objetivo mostrar o impacto da alteração climática frente aos hábitos dos recifenses, uma modificação que inclui vestimentas, profissões e até cantigas populares. Nela são reunidas entrevistas e depoimentos de moradores locais, que relatam as confusões geradas pelo frio e as novas adversidades dos moradores.

O recurso estético do estranhamento é fortemente explorado nessa narrativa insólita. O gesto de substituir um elemento do âmbito da percepção automatizada propicia uma reflexão interessante sobre a cidade, ecoando suas inúmeras desigualdades. A inversão entre o prosaico e o absurdo que marca a mudança climática nessa fabulação direciona o *mockumentary* para uma ficção científica em torno de um evento climático, o *cli-fi*, abreviado em inglês, um gênero bastante explorado pelo cinema nos últimos anos.



Figura 2. Captura de tela do filme Recife Frio.

A criatividade do cineasta Kleber Mendonça Filho ultrapassa as considerações sobre a mudança de temperatura, e explicita a precariedade que marca a vida nas metrópoles latino-americanas: “O espaço urbano caótico, piorado por uma especulação imobiliária fora de controle abria espaço para a desumanização das cidades”, diz o argentino. No decorrer do filme são apresentados outros problemas que são ocasionados por essa condição climatológica. A nova lógica vivenciada pelos recifenses é regida pelo empobrecimento social, a homogeneização dos comportamentos. A população se encontra cada vez mais trancafiada em lugares fechados, como shopping centers; os trabalhadores perdem suas atividades profissionais ou são cortados de suas tradições culturais; as ruas foram se desertificando e ficaram inóspitas; a paisagem urbana é permeada por “linhas e ângulos retos, estéreis, repetitivas”. Para o pesquisador de cinema Alfredo Suppia (2020, p. 203), “*Recife frio* se destaca como legítima ecodistopia brasileira no contexto cinematográfico mais recente”.

As considerações da reportagem estrangeira sobre a família Nogueira – “de classe alta” – é uma interessante problematização sobre as vítimas arquitetônicas que marcam boa parte das vidas no Antropoceno. Nos últimos anos tem surgido o debate sobre o *apartheid* ambiental, em que as classes sociais mais abastadas teriam condições materiais para escapar de problemas como as mudanças climáticas, enquanto parte da população mais pobre não teria as mesmas condições e seriam impactados de maneira mais violenta com as crises

ecológicas. Para o filósofo Ian Angus (2020), “o *apartheid* ambiental é a norma no Antropoceno”. O autor explica:

Há um capítulo em *Facing the Anthropocene* intitulado “Não estamos nada juntos nisso”. O contínuo saque brutal na África é uma evidência clara disso. As pessoas e os países que têm a menor responsabilidade pelo aquecimento global são as suas principais vítimas. É um clichê ambiental o lema de que todos nós estamos no mesmo barco no globo terrestre, ao contrário, na realidade, alguns viajam na primeira classe, com assentos reservados nos melhores botes salva-vidas, enquanto a maioria vai para o convés, em bancos de madeira, expostas a intempéries e sem acesso a botes salva-vidas. (Angus, 2020)

Em *Recife Frio*, o apartamento, à beira-mar, antes situado em uma das regiões mais nobres, agora se encontra desvalorizado, em razão de ser o local com maior ventilação e, conseqüentemente, mais frio. Se antes o quarto de empregada – “herança da escravidão, fantasma moderno da senzala”, nas palavras do filme – era pouco prestigiado devido ao pouco espaço e à baixa ventilação, com a alteração do clima, passou a ser um cômodo almejado pelo filho adolescente da família Nogueira, justamente por conta da temperatura mais agradável. Essa proposta de olhar a cidade de Recife sob outra perspectiva traz à tona heranças coloniais incrustadas na formação da sociedade brasileira. O teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff (2019) relaciona de maneira direta o Antropoceno ao colonialismo. O autor questiona “que tipo de ‘homem’ é subentendido quando falamos de “Antropoceno”? E responde: “dado que *anthropos* no Antropoceno acaba por ser reconhecido como o nosso velho amigo (imperialista) homem branco, então, o meu mantra se tornou: não se trata do Antropoceno, mas sim da cena da supremacia branca” (Mirzoeff, 2019).

Se, anteriormente, aqui, foi esmiuçada a ambigüidade do sufixo “ceno” presente no termo geológico, também vale ressaltar a imprecisão do prefixo “antropo”, de conotação humana, que opera nessa lógica pelo viés universal, ocultando a disparidade na participação das mudanças climáticas e enfatizando as formas de injustiça ambiental, que recaem de maneira desigual sobre etnias vulnerabilizadas. A catástrofe ocorre em escala global, no entanto, o modo como cada grupo – terrestre – é afetado, é divergente. Não é a humanidade, genericamente, que nos trouxe até essa condição limite do Antropoceno, mas é seu modelo contemporâneo de capitalismo que tem intensificado essa crise. Os países desenvolvidos e as corporações multinacionais têm sido os principais responsáveis por esse agravamento ambiental. Essa troca de quarto presente em *Recife Frio* expõe tal discrepância (Fig. 3). O filho da família Nogueira escapa de dormir no frio ao se mudar para o quarto menor, mesmo sob protesto de Gleice, a empregada, que é obrigada a dormir na suíte – a região mais gélida da casa. Por mais que o curta-metragem explore uma lógica supostamente do absurdo na própria ideia de



Figura 3. Captura de tela do filme Recife Frio.

inversão térmica, as relações interpessoais entre opressor e oprimido não são de modo algum afetadas. A distopia exploratória de matriz colonial desemboca no *apartheid* ambiental que assinala a atual época geológica.

Recife Frio se vale de uma temática urgente ligada as discussões do Antropoceno – a alteração climática, trazendo à tona as mudanças de paradigmas socioambientais gerada por essa transformação. O intuito da obra não é apresentar dados científicos frente ao evento, mas reavivar nossas percepções no que se refere à força do desastre iminente. A mobilização de agentes sensíveis como obras artísticas têm se mostrado importantes intercessores desse debate. O gesto especulativo, nesse sentido, está ligado a diagnósticos críticos da precariedade que assola o estilo de vida contemporâneo. O psicanalista Félix Guattari (1990) reitera esse cenário de crise motivado pelas atividades humanas, mas complexifica a discussão em torno da ecologia a partir de três vieses: a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana. E mais do que categorias autônomas, o autor as pensa pelas suas ligações e convergências, acentuando que qualquer tipo de modificação atravessa os outros registros. O filme de Kleber Mendonça Filho explicita essa dependência mútua.

O prolongamento de uma mudança de temperatura gera um efeito em cadeia, incidindo diretamente sobre todos os moradores daquela região, sem exceção. Se a disparidade social foi intensificada pela transformação ambiental, ele também se aplica para o aspecto mental da comunidade retratada. Nas palavras do narrador do filme, “nessa desordem, o elemento humano foi achatado”. Para Guattari, um dos efeitos precisos do desequilíbrio ecológico é a padronização da subjetividade humana, a uniformização do pensamento. A justiça climática é uma pauta que atravessa *Recife Frio*. A percepção dos impactos socioambientais atinge cada grupo e espécie de modo distinto. Quando utilizado de modo acrítico, o termo científico Antropoceno pode expressar uma humanidade genérica, equalizando os comportamentos de países, sujeitos e corporações, que atuam de maneiras distintas em meio a toda essa crise de mundo. É fundamental que se atribua peso e responsabilidade aos termos dessa discussão, vinculando os direitos humanos e não humanos às mudanças ambientais atualmente em curso.

Considerações finais

Um dos elementos mais recorrentes na discussão sobre o Antropoceno é a noção de precariedade. A divisão tripartite elaborada por Guattari (1990, p. 38) aponta para esse sentido, “o princípio comum às três ecologias consiste, pois, em que os Territórios existenciais com os quais elas nos põem em confronto não se dão como um em-si, fechado sobre si mesmo, mas como um para si precário, finito, finitizado, singular, singularizado (...)”. Este se tornou o nosso atual *zeitgeist*, espírito da – nova – época. O tempo presente é marcado por inúmeros impactos ambientais de origens antropogênicas; e o futuro é imprevisível, ainda mais quando uma questão fundamental como a transição ecológica está distante de se tornar um imperativo global. Por mais que haja uma crescente valorização da conscientização e do discurso ambiental nas últimas décadas, é importante ir ao cerne da questão, isto é, a reconfiguração radical dos modos de existência. Guattari, nessa perspectiva, valoriza a ideia de ecosofia, neologismo que propõe um tipo de articulação ético-político, práticas que busquem modificar tanto as relações sociais, subjetivas, quanto ambientais.

No futuro a questão não será apenas a da defesa da natureza, mas a de uma ofensiva para reparar o pulmão amazônico, para fazer reflorescer o Saara. A criação de novas espécies vivas, vegetais e animais, está inelutavelmente em nosso horizonte e torna urgente não apenas a adoção de uma ética ecosófica adaptada a essa situação, ao mesmo tempo terrificante e fascinante, mas também de uma política focalizada no destino da humanidade. (Guattari, 1990, p. 53)

O prefixo “eco”, de origem grega (*óikos*), tem uma importância fundamental nessa proposta filosófica, ao valorizar justamente o hábitat em comum, o interesse coletivo acima de tudo. É necessária uma reinvenção por completo de noções historicamente enraizadas como casa, família, cidade e trabalho, atualizando-as para esse momento de crise. O ideal, nessa acepção, é que o Antropoceno seja mais um momento de transição do que um período geológico, e que seja tão curto e tênue quanto possível (Haraway, 2016). O filósofo Malcom Ferdinand (2022, p. 23) constata uma dupla fratura da modernidade, que aparta a história colonial e a história ambiental do mundo. Essa fratura se evidencia pela separação entre os movimentos ambientais e ecologistas, de um lado, e os movimentos pós-coloniais e antirracistas, do outro. As catástrofes consideradas “naturais” presente em *Recife Frio* são consequência de determinadas formas de habitar o planeta, de estruturas sociais, de modelos econômicos e de escolhas políticas que aumentam as desigualdades e exacerbam as relações de poder. Ferdinand argumenta que enfrentar essa fratura possibilita a identificação de algumas aporias comuns.

Primeira aporia: é ilusório proibir a dominação e a exploração de seres humanos por outros seres humanos mediante a escravidão, o tráfico negreiro

e a colonização ao mesmo tempo que se conserva uma organização social e econômica cuja função é a exploração colonial da Terra. Mudar de política implica mudar de ecologia. Segunda aporia: torna-se ilusório proteger os espaços naturais e as florestas da Terra dos desejos financeiros de certos humanos a partir do momento em que se aceita a escravização de outros seres humanos pelas dominações escravagistas e coloniais: mudar de ecologia implica mudar de sociedade. (Ferdinand, 2022, p. 146)

Para o autor, essas aporias são a base de uma ecologia colonial, que mantém a cisão artificial entre o devir material do planeta e dos não humanos e o devir social e político dos humanos. A ecologia decolonial, por sua vez, é uma ecologia de luta, pois trata de questionar as maneiras de habitar a Terra e de viver junto. O enfrentamento das destruições ecossistêmicas está profundamente conectado à demanda por igualdade e emancipação. Ferdinand subdivide a ecologia decolonial em três categorias (2022, p. 197-198): teórica, cultural e política. No nível teórico, implica pensar/cuidar da dupla fratura colonial e ambiental, ou seja, um duplo curativo que, simultaneamente, se traduz em uma nova forma de abordar as decolonizações e as lutas contra as degradações ambientais da Terra. Já no nível cultural – que abrange também as dimensões histórica e linguística – é necessário deslocar o Antropoceno para possibilitar a aproximação a partir de outras formas de problematização da crise ecológica. Por fim, no nível político, ela se manifesta por meio de uma série de movimentos sociais e de lutas ao redor do mundo. Diante da dupla fratura da modernidade, a ecologia decolonial oferece uma oportunidade para ir além dos paradigmas tradicionais que costumam enfatizar a “natureza” ou os seres considerados “privilegiados”.

Essa abordagem crítica incita uma reflexão sobre as interconexões entre as estruturas humanas e não humanas, promovendo um entendimento mais amplo que reconhece o mundo pelo seu aspecto plural, buscando assim desmantelar as injustiças históricas que perpetuam a exploração/opressão e a degradação ambiental. *Recife Frio*, nesse sentido, se destaca no contexto do cinema brasileiro contemporâneo como uma obra que retrata a complexidade de uma cidade em meio às mudanças climáticas, proporcionando uma interpretação concreta sobre as inúmeras implicações relacionadas ao Antropoceno nessa realidade. Ao inverter radicalmente a temperatura de Recife, o filme revela as fragilidades da sociabilidade humana diante de um cenário de desastres ambientais, demonstrando como as mudanças climáticas afetam não apenas o meio ambiente, mas também as dinâmicas sociais e culturais da própria população. Isso se traduz em um chamado à ação para a construção de um futuro mais sustentável, onde diferentes perspectivas desempenham um papel fundamental na reimaginação das nossas relações mundanas, interpessoais e interespecies.

Referências

ANGUS, Ian. O apartheid ambiental é a norma no Antropoceno - Entrevista com Ian Angus. **Revista IHU on-line**, São Leopoldo, 17 mai. 2020. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/599026-o-apartheid-ambiental-e-a-norma-no-antropoceno-entrevista-com-ian-angus>. Acesso em: 20 set. 2024.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial**: pensar a partir do mundo caribenho. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** – uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Ed. Papirus, 1990.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **Climacom**, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=5258>. Acesso em: 20 set. 2024.

HARAWAY, Donna. **The Companion Species Manifesto** - Dogs, People, and Significant. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor. **Buala**, 2017. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>. Acesso em: 20 set. 2024.

MOORE, Jason (org.). **Anthropocene or Capitalocene** - Nature, History, and the Crisis of Capitalism. Oakland: PM Press, 2016.

MORTON, Timothy. **The Ecological Thought**. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

NOVACEK, Michael J. **Terra**: Our 100-Million-Year-Old Ecosystem - and the Threats That Now Put It at Risk. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

SUPPIA, Alfredo. Respira fundo e prende: um pequeno raio-X da ecodistopia no cinema brasileiro, do regime militar aos militares no regime. **Revista Eco-Pós** (online), Rio de Janeiro, v. 23, p. 188-216, 2020.

Lucas Murari

Pesquisador de cinema experimental e arte de vanguarda. Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (bolsa PDSE/CAPES). Mestre pelo PPGCOM/UFRJ (2015). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. É editor-executivo da Revista Eco-Pós (UFRJ). Tem experiência na área de Cinema, Comunicação e Artes.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6468-0199>

Entre muros e mulheres: a arte de Kika Carvalho e a identidade feminina

Between Walls and Women: The Art of Kika Carvalho and Feminine Identity

Ana Oliveira

(DINÂMIA'CET-Iscte, Portugal)

Hugo Bernardino Rodrigues

(LEENA, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Bolsista FAPES)

João Victor Silva Fernandes

(LEENA, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)

Mariana de Araujo Reis Lima

(LEENA, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)

Resumo: Este artigo analisa a trajetória de Kika Carvalho, explorando sua vivência cotidiana e as questões de identidade que permeiam sua arte e vida privada. Através de seus grafites, Kika expressa a construção de uma identidade feminina, ocupando um espaço historicamente dominado por homens. O estudo busca evidenciar o grafite como uma forma de expressão sociocultural significativa, cada vez mais presente nas paisagens urbanas.

Palavras-chave: arte contemporânea, grafite, mulheres, Kika Carvalho, identidade.

Abstract: *This article analyzes the trajectory of Kika Carvalho, exploring her everyday experiences and the identity issues that permeate her art and private life. Through her graffiti, Kika expresses the construction of a feminine identity, occupying a space historically dominated by men. The study aims to highlight graffiti as a significant form of sociocultural expression, increasingly present in urban landscapes.*

Keywords: Contemporary Art, Graffiti, Women, Kika Carvalho, Identity.

Introdução

O graffiti, frequentemente interpretado pela grande massa como uma forma de vandalismo, tem emergido como uma poderosa linguagem visual nas paisagens urbanas contemporâneas. Integrado à dinâmica das grandes cidades brasileiras e de diversos outros países, esse movimento artístico pautado em raízes subversivas, busca transcender a estética, ao se apropriar do espaço urbano em sinergia com as expressões culturais das identidades locais (Guerra, 2019). Em um mundo cada vez mais marcado pela homogeneização cultural, o grafite se destaca por sua capacidade de oferecer voz a grupos historicamente marginalizados, como as mulheres, os jovens e as comunidades periféricas (Guerra, 2020a). Ao transformar paredes, costumeiramente deterioradas pela ação antrópica e da natureza em enormes telas em branco, os grafiteiros buscam estabelecer um diálogo com a comunidade com a qual estão inseridos, traduzindo suas experiências, memórias e anseios em imagens que, embora muitas vezes desafiadoras, revelam a riqueza da cultura urbana.

Além disso, a prática do grafite desafia as normas sociais e artísticas, colocando em questão o conceito de arte e onde ela deve/pode ser exibida, segundo Andrade; Lamas (2021). Apesar de diversas pesquisas abordarem o grafite, a pichação e outras formas de arte urbana para discutir seu valor artístico e cultural, poucas se aventuram a analisá-las sob a perspectiva do patrimônio cultural, em função de sua natureza efêmera. Assim, as ruas se tornam um espaço de resistência, onde cada grafite carrega consigo uma mensagem, uma crítica ou uma celebração da vida cotidiana. Nesse contexto, Kika Carvalho se destaca como uma das artistas que se valem dessa forma de representação artística para explorar temas relacionados à identidade feminina e à cultura capixaba. Sua obra, marcada por uma sensibilidade única, aborda as experiências das mulheres em Vitória, especialmente na Ilha das Caieiras, um bairro que, apesar de seu estigma de violência, se torna um campo fértil para a expressão artística e a construção de novas narrativas.

A cor azul é elemento central em seus trabalhos dialogando diretamente com a ancestralidade negra. De acordo com Gomes (2023), essa escolha cromática se inicia no período em que Kika Carvalho ainda era estudante de artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), ganhando destaque em suas produções quando descobre que o *Lapislazuni ultramar* (pigmento de alto valor na história da arte europeia) vinha do norte do continente africano. A partir de então, a artista passou a reconectar a ancestralidade ao sentido do azul nos seus projetos.

Outro ponto de destaque na poética de Kika Carvalho é a sua forte relação com a educação social e os direitos humanos, algo que é reverberado em diversos trabalhos, sobretudo pensando na presença feminina na esfera pública, traduzidos aqui como uma *poesia visual/social*. Dessa forma, sua linguagem por meio do grafite, pode ser lida como simultaneamente estética e política,

provocando reflexões sobre as dinâmicas sociais e culturais que moldam a vida urbana. Assim, este artigo explora a trajetória da artista, destacando como sua obra contribui para a revitalização do espaço urbano e a valorização da presença e identidades femininas na construção das paisagens da cidade.

O Graffiti como apropriação urbana e expressão artística

Atualmente, o graffiti integra a paisagem das grandes cidades no Brasil e em diversos países ao redor do mundo, tornando-se cada vez mais raro encontrar ruas e bairros onde não se observe sua presença (Guerra, 2022). Originado de movimentos de expressão marginal, o grafite evoluiu para uma forma de arte urbana reconhecida, que representa uma apropriação do espaço urbano. Por meio dessa prática, estabelece-se um diálogo com os habitantes da cidade, utilizando imagens que raramente são compreendidas pelo público em geral. Conforme destaca Gitahy (2006), tais imagens podem ser «figuras presentes no inconsciente coletivo das pessoas, para que elas as reconheçam, apropriando-se delas com suas interpretações, fazendo-as refletir a respeito da espontaneidade e da poesia disponível a todos» (Gitahy, 2006, p.35).

Apesar da proliferação de imagens que atualmente povoam as cidades contemporâneas, é comum que os grafites provoquem ressonâncias, gerando comentários tanto em nível individual quanto coletivo, bem como em instâncias superiores, como o governo e a mídia (Guerra, 2020b). Essa ressonância ressignifica a obra e cria um processo de negociação entre a produção artística e o público. Segundo Freitas (2000, apud Bakhtin), a forma como cada transeunte interpreta uma imagem fixada nas paredes depende de fatores como o contexto histórico, o grupo social, as experiências individuais e o sentido ideológico vigente, além da vivência imediata daquele que contempla e interage com a obra.

Grande parte das produções do grafite ocupa superfícies antigas, carcomidas, sobre paredes gastas, que estariam demandando restauração ou novas demãos de tinta. A partir dessa constatação, podemos supor que o grafite serve à memória, chamando atenção para a cidade passada, já marcada pelas intempéries da história. A própria cidade também é entendida como um macroorganismo igualmente dotado de sensibilidade, de memória e de um imaginário que estaria sendo processado e “ressemantizados” pela grafitagem (Silveira, 2012, p. 40).

A institucionalização do grafite tem ocorrido de maneira crescente, com sua presença em campanhas publicitárias e em projetos dos governos federal, estadual e municipal. Além disso, o grafite vem ocupando espaços institucionais de arte, como museus e galerias, tanto públicos quanto privados, e tem se tornado um tema cada vez mais discutido no meio acadêmico (Guerra, 2019). No artigo intitulado “A restauração da cidade subjetiva”, de Félix Guattari (1992), o autor desenvolve a ideia de que uma ordem objetiva mutante pode nascer do caos atual das nossas cidades e uma nova poesia, uma nova arte do viver. Assim, o grafite estaria a serviço

do revigoramento subjetivo da cidade. O grafite remarca a efervescência dos fluxos urbanos e os convites do olhar, conferindo a essas dinâmicas um caráter poético em uma tentativa clara de ganhar da pressa inerente à vida contemporânea. Dessa forma, Argan (2014) classifica a cidade como um espaço visual. Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro para ver o que estão fazendo do outro lado, imagina e, portanto, de certa forma projeta, que aquele velho casebre será substituído por um edifício decente, que aquela rua demasiada estreita será alargada, que o trânsito será mais disciplinado ou até mesmo proibido naquele determinado ponto da cidade.

Particularmente, na cidade de Vitória, a presença do grafite é cada vez mais significativa. Seja por meio de desenhos elaborados, simples ou *bombs*¹, é possível observar a evolução estética dos grafiteiros à medida que seus trabalhos se expandem pela cidade. Além disso, novos grafiteiros têm surgido, integrando-se às *crews*² já existentes, fundando novas ou atuando de maneira independente. Entre os locais grafitados, destacam-se espaços de grande circulação, como as principais vias rodoviárias da cidade — Avenida Nossa Senhora da Penha, Avenida Marechal Campos e Avenida Vitória. Os bairros mais grafitados incluem Jardim da Penha, de classe média alta, e o Centro Histórico, esse de convívio mais popular. No primeiro, o grafite já faz parte da cultura local há muitos anos, havendo inclusive disputas entre grupos de grafiteiros pelos muros do bairro.

Assim como em outras partes do Brasil, o grafite em Vitória tem sido apropriado por órgãos públicos, empresas privadas, museus e galerias. No entanto, muitos grafiteiros que realizam trabalhos encomendados por essas instituições continuam atuando ilegalmente nas ruas. Para a artista Kika Carvalho, a essência do grafite é o que o diferencia de uma obra autorizada: “[...] o trabalho autorizado eu chamo de mural, faço uma pintura mural e não um grafite. Os dois são semelhantes na estética, mas a essência é outra. O grafite é marginal; o que é autorizado não é mais grafite” (Carvalho, 2014). Para Andrade; Lamas, o cenário acadêmico:

Dois modos de produção artística da arte mural: um modo diz respeito aos murais integrados a uma arquitetura, em seu interior, condizente com uma prática milenar produzida em diferentes técnicas, a exemplo do afresco, das pinturas de superfície, dos mosaicos e vitrais, um grupo de produções legitimadas em seu valor artístico, histórico e cultural. O outro modo refere-se ao grafite, considerando o surgimento do grafite mural como uma vertente, da qual a expressão poética aproxima-se do que constitui a arte mural, manifestada no contexto citadino em grandes dimensões, e muros e prédios da cidade. (Andrade; Lamas, 2021. p.399)

1 Bombs se refere a uma técnica de grafite que consiste em pinturas rápidas, com letras gordas, deformadas ou engraçadas, e formato arredondado.

2 De acordo com o site grafitti.org, a definição de crew seria- grupo de grafiteiros que grafitam as iniciais do grupo junto de suas assinaturas (tag).

A discussão sobre os modos de produção artística da arte mural revela duas abordagens distintas e complementares. O primeiro modo se refere a murais que são integrados à arquitetura, utilizando técnicas tradicionais e milenares, como afresco, mosaicos e vitrais. Essas obras são reconhecidas não apenas por sua estética, mas também por seu valor histórico e cultural, constituindo expressões legítimas de arte que dialogam com a história e a identidade dos lugares. Por outro lado, o grafite surge como uma forma contemporânea de muralismo, caracterizada por sua expressão poética que se manifesta em grandes dimensões em muros e prédios urbanos. Essa abordagem desafia as convenções tradicionais da arte, trazendo novas perspectivas sobre o espaço público e a relação entre a arte e a cidade. O grafite, ao se aproximar da definição de arte mural, destaca a importância da expressão artística no ambiente urbano e como ela pode transformar e dinamizar a paisagem urbana.

O azul de nossas cores: a poesia visual/social de Kika Carvalho

Jéssica Carvalho, mais conhecida como Kika Carvalho, é licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e iniciou sua trajetória no grafite após um curso sobre a técnica, ministrado no Centro de Referência da Juventude (CRJ) na capital Vitória, em 2009 e, desde então, tem desenvolvido grafites nas imediações da região metropolitana. Ela já integrou os coletivos Levi Casado Crew, Toryba, ao lado de Natanael Souza e César Pimentel, e o coletivo Das Minas, a primeira *crew* capixaba exclusivamente composta por mulheres. A artista também costuma trabalhar de forma independente, como ela mesma afirma: “[...] pinto em grupo também por questão de segurança, mas também pinto sozinha por necessidade de suprir a vontade de pintar mesmo que não tenha ninguém para acompanhar” (Carvalho, 2014).

Em relação à distinção entre pichação e grafite, um debate recorrente no Brasil, Kika não considera que haja uma diferença substancial entre os dois. Para ela, “[...] eu reconheço que o pixo (com X) é um movimento específico de uma região, assim como o xarpi³..., mas, de modo geral, vejo tudo como grafite. Não faço essa separação” (Carvalho, 2014). Em seus trabalhos, podemos observar que a presença da imagem feminina é uma constante, como observamos na figura 1.

O contexto no qual Kika é atuante, influencia diretamente suas escolhas artísticas. Em certos espaços, é necessário adaptar-se ao ambiente, como em uma vila de pescadores da Grande Vitória, onde a artista, sensibilizada pela religiosidade local, trocou uma imagem profana por uma figura inspirada na iconografia católica (figura 2). Essa sensibilidade ao ambiente é característica de seu trabalho, que visa tanto interagir com o público quanto marcar sua presença visual.

3 Sequência de inscrições iguais, característica dos grafiteiros cariocas. Disponível em: <http://besidecolors.com/xarpi-a-pixacao-carioca>. Acesso em: 18 out. 2024.



Figura 1. Sem título, Grafite, Kika Carvalho, 2015. Acervo pessoal. Fotografia do grafite realizado pela artista, onde podemos observar a figura de uma mulher estilizada, com a predominância das cores azul e salmão.



Figura 2. Sem título, Grafite iconográfico, Kika Carvalho, 2015. Acervo pessoal. Fotografia da fachada do prédio onde foi grafitado a imagem estilizada de uma santa católica.

De acordo com Reis (2014) “Kika demonstra um cuidado especial com a documentação de seus processos de pintura, preservando rascunhos e desenhos em cadernos e pastas que servem como referência para futuros trabalhos.” Esse zelo pelo processo criativo é mais observado entre grafiteiros universitários, sugerindo que sua formação acadêmica contribuiu para essa prática.

Kika contamina, residências, galerias, comércios e a mídia impressa da Grande Vitória com imagens semelhantes àquelas desenvolvidas ilegalmente nos muros da cidade. Mesmo com a grafiteira afirmando que o trabalho ilegal e em outros suportes não é grafite, é inevitável questionarmos essa afirmação.

Ao invés de [re]afirmar o grafite como uma das mais expressivas formas da comunicação visual urbana, simplificando e encerrando aí o assunto [...] trataria-se de apreender, nele, os caracteres refeitos, os traços alterados pela exposição, nos últimos 40 anos, a esse particular atrator que são os aparatos técnico- midiáticos que hoje povoam quase toda a totalidade da vida social (Silveira, 2012).

No início, seus grafites eram de caráter exclusivamente marginal, exposto sem autorização nas ruas da capital capixaba e em municípios vizinhos. Atualmente,

ela transita entre o marginal e o autorizado, ao passo que imprime um tratamento midiático com seu trabalho em outras vias de divulgação que extrapolam os muros da cidade.

Além de suas atividades como grafiteira, conforme indicamos, Kika Carvalho também desenvolve uma pesquisa artística centrada na cor azul; cor essa que se tornou elemento recorrente em sua produção visual, com múltiplas tonalidades e significados. Sua exploração da cor azul vai além da estética a ela imposta como cor fria e primária, de modo a assumir um caráter simbólico, abordando questões sociais e culturais que dialogam com o restante de sua obra.

Para Kika Carvalho, o grafite carrega em si uma ressignificação não apenas do espaço, mas também da própria identidade urbana. Sua escolha pelo azul como cor central, como sugere Gomes (2023, s.p) em diálogo com a artista, “banhou de sentido ancestral o que era uma escolha particular”, trazendo a seguinte reflexão:

No Brasil, o racismo criou campo para um comentário jocoso e pejorativo que diz que pessoas pretas de pele escura são tão retintas que chegam a serem azuis. Como que uma cor que tem sua origem histórica em um lugar de tanta valorização, que representava na Europa a cor do manto de Maria, pode ser usado de forma pejorativa para falar de pessoas negras? O azul, que até então era usado apenas nas roupas e cabelos de seus personagens, ganhou agora a pele. Uma pele negra azul. “Isso fez-me entender como sujeito e encarar a negritude de outro prisma. Me reconectei a minha ancestralidade”, conta Kika (Gomes, 2023, s.p.).

Em sintonia com o aspecto político da cor, seu uso está intrinsecamente ligado à tentativa de revigorar e poetizar o ambiente em que atua, transformando os espaços desgastados pela rotina e pelas pressões urbanas. Isso reflete uma visão semelhante à de Félix Guattari (1992), que vê o grafite como uma forma de gerar nova poesia a partir do caos urbano, reenergizando a subjetividade da cidade e suas dinâmicas.

A cor azul, com suas nuances, serve como um fio condutor que atravessa suas criações, conferindo uma identidade marcante e coesa ao conjunto de sua produção artística. Paralelamente à sua produção marginal, Kika também desenvolve murais encomendados por instituições públicas e privadas, atuando em espaços autorizados, como por exemplo, o trabalho em coautoria com a organização Cidade Quintal, onde realizou a confecção e execução do mural Mulheres dos Cais.

Mulheres do cais: narrativas e presenças na Ilha das Caieiras

No ano de 2019, Kika Carvalho foi convidada a participar do projeto Caieiras, realizado pela organização Cidade Quintal, que tinha como proposta a criação de um percurso de murais na Ilha das Caieiras, retratando as paisagens cotidianas do bairro ao longo de nove edifícios situados na Rua Felicidade Correia dos Santos.



Figura 3. Sem títulos, grafite, Kika Carvalho, 2019. Disponível em: <https://www.tumblr.com/carvalhokika/186636125705/minha-participa%C3%A7%C3%A3o-no-origraffes-2019?source=share>. Acesso em: 13 out. 2024. Fotografia do grafite realizado para o Origraffes, em tons de azul e amarelo, onde podemos observar a ilustração de uma pessoa afrodescendente.

Segundo a Cidade Quintal (2019), entre junho e outubro de 2019, a presença de Kika na Ilha das Caieiras visou aprender sobre a região e conectar-se com a comunidade local. Apesar do estigma de violência associado ao bairro, um dos mais antigos de Vitória, a área ganhou notoriedade nos últimos anos pelo turismo relacionado à pesca e à gastronomia.

A relação entre a cidade, concebida como espaço urbano, e a paisagem, entendida como percepção e representação, remete às considerações de Rosa Tello (2009). A autora critica um urbanismo dominante masculinista que exclui formas de vida diferentes e impõe uma concepção homogênea de cidade, como se essa



Figura 4. Mulheres do cais, mural, Cidade quintal e Kika Carvalho, 2019. Disponível em: <https://www.cidadequintal.com.br/caieiras> Acesso em: 14 out. 2024. Fotografia do mural realizado em coautoria com a organização Cidade Quintal, para o projeto Caieiras, a foto apresenta a fachada do museu do Pescador com o produto final da parceria.

homogeneidade fosse desejável ou até mesmo agradável. Essa crítica destaca o papel das mulheres na construção da cidade e, por extensão, na construção social da paisagem, que se efetiva através de discursos e representações, como a do grafite (Guerra, 2022).

Kika participou da criação e execução do mural *Mulheres do Cais* (figuras 4 e 5), onde abordou as gerações de mulheres, seu legado envolvendo a água, a pesca e o desafio do siri. A representação das mãos femininas destaca a importância da mulher na comunidade, desde o papel de dona de casa até a figura da pescadora, enfatizando a presença feminina na construção do bairro e na cultura capixaba.

O grafite, por estar no espaço público e muitas vezes carregar mensagens de contestação ou identidade, provoca uma “ressonância” que transcende a simples contemplação estética. Ele suscita discussões individuais, coletivas e institucionais (como entre o governo e a mídia), o que é fundamental para o processo de negociação entre a obra e o público. Segundo Reis (2014)

Apesar do intenso número de imagens que atualmente povoam as cidades contemporâneas, e comum que as imagens grafitadas causem ressonância,



Figura 5. Mulheres do cais, mural, Cidade quintal e Kika Carvalho, 2019. Disponível em: <https://www.cidadequintal.com.br/caieiras> Acesso em: 14 out. 2024. Fotografia do mural realizado em coautoria com a organização Cidade Quintal, para o projeto Caieiras, a foto apresenta a fachada do museu do Pescador com o produto final da parceria.

gerem comentários de forma individual, coletiva e em maiores instancias entre o governo e mídia. Essa ressonância ressignifica o trabalho e gera um processo de negociação entre a obra e o público. (Reis, 2014, p.501)

No caso de Mulheres do cais, figura 5, podemos entender que essa ressonância pode ser vista como uma interação dinâmica onde o grafite não só é reinterpretado pelos espectadores, mas também redefine o próprio espaço urbano, trazendo à tona questões sociais, políticas e culturais, uma vez que o grafite se torna uma forma de comunicação visual com a comunidade local, retratando a importância feminina nesse espaço.

Considerações finais

A jornada de Kika Carvalho e sua produção no grafite evidenciam o valor dessa forma de arte como um meio de reinterpretação do ambiente urbano e das narrativas sociais. Ao abordar questões ligadas à identidade feminina e à cultura local, Kika não só embeleza a cidade de Vitória, mas também estabelece um diálogo significativo com a comunidade, refletindo as histórias e vivências de mulheres frequentemente negligenciadas. A escolha do azul como cor predominante em suas obras destaca a busca por renovação e poesia em cenários marcados pela rotina, convertendo-os em espaços de reflexão e beleza.

O projeto Mulheres do Cais ilustra como o grafite pode atuar como um veículo para narrar histórias e manter a herança cultural, enquanto desafia as convenções de um urbanismo tradicional que muitas vezes marginaliza as vozes femininas. Essa conexão entre arte e ativismo destaca o potencial do grafite como uma ferramenta de resistência e empoderamento, possibilitando que histórias anteriormente ignoradas obtenham destaque e importância.

A aceitação do grafite como uma expressão artística reconhecida, que se comunica com instituições e locais de prestígio, indica uma transformação nas ideias sociais acerca dessa prática. Contudo, a legitimação do grafite não deve comprometer sua natureza, que está enraizada em sua dimensão marginal e em sua espontaneidade. Kika Carvalho, ao navegar entre o legal e o ilegal, reitera a complexidade que envolve essa arte e sua relação essencial com a vida nas cidades.

Dessa forma, o trabalho de Kika Carvalho não é apenas uma contribuição estética à cidade; ele também é um convite à reflexão sobre a condição feminina, a história das comunidades e a luta por reconhecimento e espaço na cidade. Ao celebrar a presença das mulheres na cultura capixaba, Kika não apenas enriquece a paisagem urbana, mas também constrói um legado que ressoa com as aspirações e desafios das gerações futuras. O grafite, assim, se revela como uma forma de arte que vai além do visual, pulsando com vida, história e a promessa de transformação social.

Referências

ANDRADE, Larizza Bergui de; LAMAS, Nadja de Carvalho. A arte mural, grafite e o patrimônio cultural: uma revisão de literatura. **Patrimônio e Memória**, Assis, SP, v. 17, n. 1, p. 382-402, jan./jun. 2021.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**/ Giulio Carlo Argan; tradução Pier Luigi Cabra- 6ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CARVALHO, Kika. **O Grafite no estado do Espírito Santo**. Entrevista concedida a Mariana de Araújo Reis Lima, Vitória, 10 jan. 2014.

CIDADE QUINTAL. **Caieiras**. Disponível em: <https://www.cidadequintal.com.br/caieiras>. Acesso em: 14 out. 2024.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOMES, Christinane. Kika Carvalho: o azul ancestral. **Revista Continente**. Portfólio Recife: Companhia Editora Pernambuco, 1. ago. 2023. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/272/kika-carvalho>. Acesso em: 18 out. 2024.

GUATTARI, Felix. **A restauração da cidade subjetiva in Caosmose**: um novo paradigma estético. Ed. 34: Rio de Janeiro, 1992. p.169-178.

GUERRA, Paula. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. **Horizontes Antropológicos**, v 28, n. 55, p. 19-49, 2019.

GUERRA, Paula. Under-Connected: Youth subcultures, resistance and sociability in the internet age. *Hebdige and subculture in the Twenty-First Century*. **Through the subcultural lens**. London: Palgrave Macmillan, p. 207-230., , 2020ª.

GUERRA, Paula. **Elogio da improbabilidade do patrimônio**. Patrimônio, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação Mossoró: EdUFERSA p. 47-66, 2020,

GUERRA, P. Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. **Anos 90**, [S. l.], v. 29, p. 1-15, 2022. DOI: 10.22456/1983-201X.120373. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/120373>. Acesso em: 3 dez. 2024.

REIS, Mariana. Um estudo sobre o processo criativo e atuação da artista Kika Carvalho no espaço urbano da cidade de Vitória/ ES. *Arte Contemporânea*,

Criatividade e Híbridação: o **V Congresso CSO'2014**. Lisboa: FBAUL, p. 500-508, 2014.

SILVEIRA, Fabrício. **Grafite expandido**. Porto Alegre: Modelo Nuvem, 2012.

TELLO, Rosa. **Ciudad y diferencia**: genero, cotidianidad y alternativas. México: Bellaterra Ediciones, 2009.

Ana Oliveira

Licenciada em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e doutorada em Estudos Urbanos pelo Iscte - Instituto Universitário de Lisboa, é actualmente investigadora auxiliar do DINÂMIA'CET. É book review da nova revista DIY, Alternative Cultures & Society (Sage) e editora executiva da Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, e membro das comissões científica e executiva da KISMIF International Conference. Faz parte de três prestigiadas redes de investigação científica sobre música e cultura: International Association for the Study of Popular Music - Portugal (IASPM-PT), da qual é membro fundador, Urban Music Studies, Todas as Artes, Todos os Nomes.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0540-8382>

Hugo Bernardino Rodrigues

Hugo Bernardino Rodrigues é artista plástico e ilustrador, pós-graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente, é pesquisador no laboratório LEENA e bolsista da FAPES, dedicando-se ao desenvolvimento de projetos que exploram a intersecção entre arte e pesquisa.

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7329-8118>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6934883105393112>

João Victor Silva Fernandes

João Victor é artista plástico graduado pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestre pela mesma instituição. É integrante do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, o LEENA (UFES), onde atua como pesquisador e modelador 3D para a fabricação de Kits Paradidáticos e jogos de tabuleiro com enfoque na miniaturização de Monumentos e Obras Públicas instaladas no solo Capixaba.

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3388-9448>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0383349009072114>

Mariana de Araujo Reis Lima

Graduada em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo; Mestre em Artes pelo programa de Pós-Graduação em Artes da mesma instituição (PPGA/UFES). Pesquisadora em processos de criação nas artes visuais pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA/UFES.

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9257-6910>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5568986122418487>

ARTIGOS

“Primitivo” e “naïf” na exposição Lirismo Brasileiro / 68

“Primitive” and ‘naïf’ in the exhibition Lirismo Brasileiro / 68

Gabriela Kalindi Daduch Lima
(Universidade de Brasília, Brasília)
Emerson Dionisio Oliveira
(Universidade de Brasília, Brasília)

Resumo: As classificações “naïf” e “primitivo” no circuito artístico da década de 1960, no Brasil, estavam, entre outras, vinculadas a produções voltadas ao popular. O artigo analisa essas classificações nos discursos empreendidos na mostra Lirismo Brasileiro / 68, ocorrida em 1968, em Lisboa. Para isso, reflete-se sobre o que o Itamaraty, ao organizar a mostra, nomeou de lirismo brasileiro e qual ideia de Brasil foi apresentada, tratando-se de um contexto ditatorial.

Palavras-chave: arte “naïf”, exposições, narrativas.

Abstract: *The classifications “naïf” and “primitive” in the art circuit of the 1960s in Brazil were, among other things, linked to popular productions. The article analyzes these classifications in the discourses undertaken at the Lirismo Brasileiro / 68 exhibition in Lisbon in 1968. To do so, it reflects on what Itamaraty, when organizing the exhibition, called Brazilian lyricism and what idea of Brazil was presented in a dictatorial context.*

Keywords: *“naïf” art, exhibitions, narratives.*

Introdução

Este artigo tem como enfoque a análise de uma exposição que ocorreu em 1968, intitulada “Lirismo Brasileiro / 68”. A mostra resultou de um intercâmbio entre Brasil e Portugal, sendo que o órgão estatal responsável pela organização foi o Ministério das Relações Exteriores, também conhecido como Itamaraty. As obras presentes na exposição estavam vinculadas à dita arte “*naïf*” ou “primitiva”¹, assinadas por artistas como Alexandre Filho, Antônio Maia, Elza O. S., Gerson de Souza, Grauben Monte Lima, Roberto Cesar Lopes e Silvia Chalreo. A crítica de arte Ruth Laus organizou e selecionou² as obras que estiveram presentes na mostra e Jacy Campos³ ainda esteve presente na organização. O espaço físico selecionado para expor as obras em Lisboa foi o Salão da Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Segundo matérias divulgadas em jornais⁴, a mostra ainda passou por Madri e por Paris, nas Galerias Quixote e Debret, respectivamente. Contudo, só obtivemos acesso ao catálogo da exposição realizada em Lisboa.

Considerando que a exposição resultou de uma operação de intercâmbio entre Brasil e Portugal, artistas portugueses expuseram no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em janeiro de 1969. A exposição foi nomeada de “11 artistas portugueses” e apresentou trabalhos de pintura de nomes como: Carlos Botelho, Nadir Afonso, Artur Bual, Francisco Relógio, Carlos Calvet, João Paulo, Hilário Teixeira Lopes, Gil Teixeira Lopes, Luís Gonçalves, Rocha de Sousa e Vitor Fortes.

O planejamento e realização da mostra Lirismo Brasileiro / 68 se deu em meio à ditadura militar (1964-1985). Nessa direção, considerando que um órgão estatal conduziu toda a operação, a pesquisa busca apresentar a exposição “Lirismo Brasileiro” e os discursos construídos para esta, bem como analisar a noção de “primitivo” e/ou “*naïf*” empreendidas nos discursos sobre as obras selecionadas. Para alcançar os objetivos propostos foram realizadas análise documental, principalmente do catálogo da exposição e de notícias veiculadas no período, e revisão bibliográfica.

1 É relevante ressaltar que o que foi considerado como arte “primitiva” nos anos 1960, no Brasil, difere da forma como o termo é utilizado em outros contextos. Entretanto, esse termo aparece nas críticas do período, aspecto que enfatiza o que Goldstein afirmou: “a noção de arte “primitiva” vem sendo usada como um guarda-chuva semântico, que engloba manifestações tão distintas como colagens feitas por pacientes psiquiátricos, pinturas pré-históricas e artefatos produzidos por cidadãos ocidentais sem instrução artística.” (Goldstein, 2008, p. 303).

2 Entendo que os conceitos de curadoria ou de projetos curatoriais não estavam em voga nos anos 1960. Por isso, opto por afirmar que Ruth Laus “organizou e selecionou as obras”. Ruth de Paula Varella Laus (1920 – 2007) foi uma crítica de arte, galerista, jornalista e escritora.

3 Jacy Campos foi um diretor de cinema e de TV atuante na década de 1960.

4 Walmir Ayala, no Jornal do Brasil, e Silvia, no Jornal de Letras, ambos no Rio de Janeiro, noticiaram que a mostra passou pelos países mencionados.

Os sete artistas que captam “um lirismo particularmente comovente”

No subtítulo, tomamos emprestada uma frase de Quirino Campofiorito presente em seu texto sobre a mostra Lirismo Brasileiro / 68 no veículo de imprensa O Jornal. O crítico refere-se aos ditos artistas “primitivos” ou “*naïf*”. Sete artistas de distintas regiões do Brasil foram selecionados para compor a exposição, todos conectados à pintura. Estados da região nordeste do Brasil se sobressaíram quanto à origem dos artistas que apresentaram obras: Alexandre Filho, da Paraíba, Antônio Maia, de Sergipe, Elza O. S. e Gerson de Souza, de Pernambuco, Grauben Monte Lima, do Ceará, Roberto Cesar Lopes, de Alagoas e por fim, Silvia Leon Chalreo, nascida no Rio de Janeiro. Em relação à proveniência dos artistas, Ruth Laus afirmou, no catálogo da exposição, que:

Para longe de suas terras vieram êles [sic], debater-se no maquinismo frio da cidade grande, em busca dos sonhos que os trouxeram até ela. Enquanto a vitória não vinha, enfeitavam a espera conversando com suas telas. Falavam das flôres [sic] e dos cajus da meninice que a sêca [sic] não matara; de pássaros e borboletas que coloriam seus quintais infantis; de noivas faceiras; de moças ingênuas e meninas alegres que saíam da Igreja, esperando a proteção daquele Deus imenso que aprenderam a amar.

De repente a vitória lhes chegou através de seus Diálogos-de-Espera. Por serem mansos e falarem de Amor, foram convidados, quando o mundo incendeia de ódios, para oferecer um Momento de Paz. (Laus, 1968, s/p)

Consideramos pertinente reproduzir o trecho de Ruth Laus na medida em que se denota que o deslocamento dos artistas para cidades que não as suas consistiu em aspecto relevante na construção narrativa da exposição. Para além disso, a relação dos artistas com seus locais de origem é ressaltada inclusive como questão significativa na obra dos pintores.

O catálogo contou com uma síntese das carreiras de cada artista presente na mostra e imagens de obras que integraram a exposição. Contudo, não constam títulos, técnica utilizada, suporte e datação dos trabalhos. Apesar disso, é possível traçar semelhanças entre algumas das produções. Por exemplo, nas obras de Grauben Monte Lima, Antônio Maia e Alexandre Filho, aparecem elementos que fazem referência ao cristianismo. Alexandre Filho pinta uma figura que caminha em direção a uma edificação que contém uma cruz em sua frente. Antônio Maia retrata uma figura alada que parece remeter a um anjo no centro de seu trabalho. Silvia Chalreo apresenta uma igreja cristã rodeada de pessoas. Os trabalhos de Elza O. S. e Gerson de Souza não remetem de forma direta a elementos do cristianismo, no entanto, seus quadros foram os únicos nos quais identificamos título e cores, como apresentam as figuras 1 e 2. Elza O. S. intitulou seu trabalho de “A Noiva” e Gerson de Souza de “Noite de São João”, títulos que remetem a elementos cristãos como o casamento ou a celebração de um santo, São João.

Ainda, consideramos válido apresentar um recorte de uma matéria de jornal na qual constam obras de Antônio Maia e Grauben Lima, como aparece na figura 3.

A forma como os artistas eram classificados no circuito artístico foi outra característica em comum. “Primitivo”, “primitivista” “naïf” ou “popular” consistiram em classificações recorrentes para as obras dos artistas que compuseram a mostra *Lirismo Brasileiro / 68*. Essas classificações estavam relacionadas a uma suposta “ingenuidade” presente nas questões retratadas pelos artistas em suas obras, como aparece no trecho de Ruth Laus apresentado.

As classificações “primitivo” e “naïf” na exposição *Lirismo Brasileiro / 68*

Antes de apresentar os discursos da mostra, vale salientar a complexidade do que é considerado “primitivo” ou “primitivismo” no meio artístico. Nessa direção, Simioni (2022) argumenta que o primitivismo, além de abordar “grande amplitude de experiências distintas no tempo e no espaço”, “não é estilisticamente homogêneo” (p. 141 e 142). Simioni sugere duas concepções de análise distintas para o primitivismo. A primeira seria o primitivismo exotizante, “dominante na história da arte, associado a artistas como Gauguin, Picasso [...]” (Simioni, 2022, p. 177), ou seja, artistas considerados modernos que buscaram “inspiração” em culturas do “outro”, de sociedades não ocidentais. A segunda concepção de análise proposta pela autora seria o primitivismo clássico, no qual a retomada não é a uma cultura



Figura 1. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22966/elza-o-s>. Acesso em: 8 set. 2024. Imagem de obra de Elza O. S. na qual há uma mulher negra vestida de noiva - com véu e vestido branco - e segurando flores ao centro. Acima da mulher, há duas figuras femininas aladas vestidas de azul-marinho. O quadro possui moldura decorada com elementos florais. A noiva, de Elza O. S., óleo sobre tela, 1966.

Figura 2.
Disponível em:
<https://abrir.link/RJpHt>. Acesso em: 8 set. 2024. Imagem de obra de Gerson de Souza, na qual há uma criança negra, vestida de short azul-marinho e camiseta amarela, ao centro do quadro. A criança levanta os braços para cima e contempla balões de diferentes cores que voam ao céu. A criança está descalça e pisa em um terreno que parece ser areia. Ao fundo, há morros esverdeados e com pontos luminosos, bem como um céu azulado. Noite de São João, de Gerson de Souza, óleo sobre tela, 1968.



específica e sim a “práticas artísticas anteriores ao processo de institucionalização associado às primeiras academias, buscando assim inspiração nos mestres, artistas ou artífices [...]” (Simioni, 2022, p. 177).

Simioni aborda questões, sobretudo, relacionadas a como artistas que visavam consagrar-se enquanto modernos se utilizaram de elementos do “outro” (no caso do primitivismo exotizante) ou de tempos anteriores à institucionalização da arte, como no primitivismo chamado de clássico pela autora. Entretanto, a questão posta a partir da exposição Lirismo Brasileiro / 68 é a do primitivismo enquanto classificação da obra dos artistas ali presentes. Contudo, ainda que existam distinções entre os termos, a análise de Simioni é pertinente para compreender os discursos empreendidos na exposição na medida em que a autora nos apresenta o aspecto de que os artistas modernos consideravam o “outro” como “ingênuos e autênticos, vivendo em um eterno estado de pureza original, imunes à história” (Simioni, 2022, p. 179). É possível afirmar que este fato se enuncia nos discursos de Lirismo Brasileiro / 68, não relacionado aos artistas integrantes, mas nas narrativas construídas para as figuras apresentadas em suas obras. Como exemplo, retomo o trecho de Ruth Laus já citado, quando a crítica de arte afirma que os artistas “falavam [...] de pássaros e borboletas



Figura 3. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%201916&pesq=%22Lirismo%20brasileiro%22&pagfis=73473. Acesso em: 8 set. 2024. Imagem em preto e branco de duas obras de arte.

A obra à esquerda apresenta uma figura alada que está acima de várias outras figuras humanas. A obra à direita apresenta borboletas e detalhes em pontilhismo.

Obras de Antônio Maia e Grauben na exposição Lirismo Brasileiro

que coloriam seus quintais infantis; de noivas faceiras; de moças ingênuas e meninas alegres que saíam da Igreja [...]" (Laus, 1968, s/p).

Para além disso, considerando que a maioria dos artistas participantes da mostra eram provenientes de estados que não entravam no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, seria possível afirmar que, a partir dos discursos da mostra, esses artistas foram considerados o "outro" e também retratavam esse "outro" em suas telas. Esse aspecto se enuncia em outro trecho de Ruth Laus presente no catálogo:

Para longe de suas terras vieram êles [sic], debater-se no maquinismo frio da cidade grande, em busca dos sonhos que os trouxeram até ela. Enquanto a vitória não vinha, enfeitavam a espera conversando com suas telas. (Laus, 1968, s/p)

Evidencia-se uma separação entre as "terras" dos artistas e a "cidade grande", elucidando certo reforço da separação entre urbano e rural. Cabe notar que alguns dos artistas eram provenientes de metrópoles regionais, como Elza O. S. e Geson de Souza, do Recife, ou mesmo Silvia Chalreo, nascida no Rio de Janeiro. Ou seja, três dos sete artistas provinham de capitais, o que leva a constatar certa generalização,

presente no texto de Laus, de aspectos dos locais de origem desses artistas.

Quirino Campofiorito dedica texto em sua coluna à exposição Lirismo Brasileiro / 68 e destaca aspectos que considerava pertinentes em relação a artistas considerados “primitivos” ou “*naïf*”, dentre estes, afirma que

[...] êsse [sic] despojamento de artifícios, essa maneira ingenuística, essa revelação de espontaneidade humana, é coisa que o artista, em qualquer área de critério estético, deve sempre atender, para que um freio a possíveis excessos intelectualistas e eruditos possa podar o que escapa à expressão justa e só alcança a eloquência pedante, esta sempre visada pela mediocridade ambiciosa. (Campofiorito, 1969, s/p)

O crítico se mostra favorável a certa “espontaneidade”, “maneira ingenuística” não apenas em relação aos ditos artistas primitivos, como “em qualquer área de critério estético”, denotando o que Simioni (2022) apresenta como aspecto em comum dos primitivismos: um “retorno às origens” e uma “busca de matrizes em um ‘outro’ idealizado como fonte de renovação das práticas artísticas contemporâneas” (p. 183).

Buscamos evidenciar, de forma sucinta, a complexidade que o termo primitivismo carrega consigo e reiteramos o que Simioni (2022) afirma sobre considerar que não há apenas uma definição de primitivo, sendo relevante considerar concepções possíveis a depender do contexto (Simioni, 2022, p. 181). Enfatizamos, ainda, o trabalho de Goldstein (2008), no qual a autora desdobra questões relacionadas à chamada arte “primitiva” e destaca a natureza “espinhosa”, em suas palavras (Goldstein, 2008, p. 285), do tema.

Lirismo brasileiro / 68: apresentação de um “Brasil lírico”

Como já mencionado, a exposição foi organizada pelo Itamaraty. Nessa direção, pode-se considerar que, por ser um órgão estatal, os discursos e a exposição em si consistiram em maneiras de “apresentar” uma determinada ideia de Brasil no exterior.

Ruth Laus abre o catálogo da exposição afirmando que o contexto daquele ano, 1968, era conflituoso, permeado por guerras, violência e ódio. Ao final de 1968 foi, ainda, proclamado o Ato Institucional nº 5 pela ditadura militar, que previa intervenção em estados e municípios e suspensão de direitos políticos de civis. Assim, a organizadora da mostra afirmava que Lirismo Brasileiro tinha como objetivo abrir espaço para um “Brasil lírico que existe”, e para a “intromissão do Amor” (Laus, 1968), em meio a um contexto político e social complexo. A crítica de arte toma emprestada a ideia de “intromissão do amor” de uma frase citada por ela própria no primeiro parágrafo do catálogo, de José Sánchez Rica⁵, “Lirismo é a intromissão do amor na linguagem artística”. Nessa

⁵ Ruth Laus não nos dá mais informações sobre este autor. Não identificamos quem foi ou qual foi sua atuação na exposição.

direção, considerando que o termo lirismo carrega distintos significados⁶, nota-se que a exposição toma como ponto de partida a percepção de Sánchez Rica.

Ruth Laus esclarece, ainda, que a temática da mostra não consistia em uma forma de “alienação ou fuga”, mas em um “pedido de trégua” (Laus, 1968, s/p). A afirmação de Laus é pertinente para compreender que, ao que parece, a exposição, ao ter como temática principal assuntos que não tratavam abertamente do contexto político, não ignorava esses assuntos ou conflitos, apenas visava apresentar algo “distinto”. Entretanto, se consideramos que a mostra foi organizada por um órgão estatal em contexto de ditadura militar, é forçoso afirmar que os discursos expositivos consistiam em estratégia de apresentar uma determinada imagem do país. Assim, a escolha do “lirismo” como temática principal em meio a um ano permeado por disputas e ações repressivas por parte do Estado, parece uma tentativa de “suprimir” o aspecto de que, em parte considerável do país, o contexto repressivo era dominante.

Corrêa e Fabris (2019), em trabalho no qual analisam a mostra Puras Misturas⁷, afirmam que “as exposições (des) constroem, deslocam e reforçam, por meio da organização dos objetos e dos conteúdos apresentados na arena expositiva, narrativas sobre os valores que atravessam a vida social” (Corrêa; Fabris, 2019, p. 208). Assim, cabe questionar quais narrativas foram escolhidas para compor Lirismo Brasileiro / 68.

O texto de Ruth Laus é precedido por dois textos de apresentação de Jorge Feiner da Costa, diretor do Centro de Turismo de Portugal à época, e outro de Jacy Campos. Há uma semelhança entre o fio condutor dos dois textos: a “necessidade” de certa “aproximação”, principalmente cultural, entre Brasil e Portugal. A operação de intercâmbio, surge então, tanto para Costa como para Campos, como uma tentativa de aproximação. Para exemplificar, apresentamos um trecho do texto de Costa:

Dois povos, duma mesma raça, duma mesma origem, desligados pelo largo oceano, vivendo em hemisférios diferentes, precisam, para não virem a desconhecer-se no afastamento que se origina com a consumação do tempo, de manter apertados vínculos espirituais, sociais, culturais. (Costa, 1968, s/p)

Jacy Campos utiliza outras palavras para expressar algo parecido:

No setor artes plásticas, a exposição Lirismo Brasileiro/68 é o primeiro elo na concretização de um velho e insistente desejo: maior aproximação entre as culturas brasileira e portuguesa [sic] que, nascidas das mesmas raízes, sofreram mutações originárias do espaço geográfico que as separou. (Campos, 1968, s/p)

6 O dicionário Oxford Languages apresenta cinco acepções do termo, sendo que duas estão relacionadas com a literatura.

7 Exposição realizada em 2010 no Pavilhão das Culturas Brasileiras da cidade de São Paulo. Ver mais em Corrêa e Fabris, 2019.

Constata-se uma idealização da relação dos dois países na medida em que se afirma que Brasil e Portugal são “duma mesma origem” (Costa, 1968, s/p) ou que suas culturas são “nascidas das mesmas raízes” (Campos, 1968, s/p). Essas afirmações denotam uma ideia de que o processo de formação das culturas foi bilateral, sendo que, como já evidenciado historicamente, este processo foi unilateral, advindo da colonização.

A mostra 11 artistas portugueses, no MAM Rio

A relação temática entre a mostra Lirismo Brasileiro / 68 e 11 artistas portugueses não fica explícita nos catálogos de ambas. Portanto, a informação encontrada é a de que as duas exposições resultaram de uma operação de intercâmbio entre Brasil e Portugal. Jacy Campos, em seu texto no catálogo de Lirismo Brasileiro / 68 afirmou que “Lançado o primeiro elo, outros serão presos a êles [sic]: em janeiro de 1969 estará no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a representação portuguesa [sic]” (Campos, 1968, s/p).

Pelo catálogo da mostra 11 artistas portugueses, que apresenta brevemente os artistas e algumas de suas obras, denota-se que parte relevante desses artistas estava vinculada à abstração. Nessa direção, as exposições resultantes da operação de intercâmbio entre os dois países não convergiam em relação às temáticas apresentadas, uma vez que Lirismo Brasileiro / 68 se distanciava de forma contundente da abstração. Portanto, a operação intercambial, no caso das artes visuais⁸, parece ter consistido em uma troca na qual cada país escolheu o que apresentar, sem uma aparente confluência entre os temas. Ou seja, pelo conteúdo dos catálogos, o que parece ter guiado a operação foi a relação entre os dois países, seja linguística, seja pelas “relações” advindas do processo de colonização.

Considerações finais

A exposição Lirismo Brasileiro / 68 emergiu em uma pesquisa em andamento sobre a obra de Elza O. S. Na ocasião, buscávamos compreender como a participação de Elza O. S. na mostra impactou a circulação de sua obra, ou mesmo como a pintora foi apresentada. Contudo, notou-se certa incipiência de trabalhos acadêmicos sobre Lirismo Brasileiro / 68, o que nos instigou a pesquisar de forma mais aprofundada a exposição como um todo.

Ao buscar analisar como a exposição trouxe visibilidade para Elza O. S., é possível afirmar que, para além de todas as questões apontadas, a exposição Lirismo Brasileiro / 68 consistiu em um caminho de visibilidade para os artistas participantes, na medida em que a mostra passou em Lisboa, Madrid e Paris. Ou seja, a exposição consistiu em oportunidade, para os artistas ali presentes, de

⁸ Segundo Jacy Campos, a operação incluiu outras áreas como “dança, música, teatro, televisão e cinema” (Campos, 1968, s/p).

apresentar suas obras e de circular entre um circuito artístico distinto do brasileiro.

Vale ressaltar que, considerando as múltiplas formas de abordar uma exposição, este artigo buscou respaldo para a análise nos catálogos das mostras, bem como em matérias e notícias veiculadas no contexto destas. Além disso, longe de pretender esgotar o tema, buscamos apresentar uma, em múltiplas das facetas possíveis de análise de Lirismo Brasileiro / 68. Esta análise possui enfoque nas classificações “primitivo” e “*naïf*” e nas formas como foram relacionadas às obras dos artistas presentes na mostra.

Para além disso, demonstrou-se que a imagem que o Brasil queria mostrar, a partir dos discursos da exposição, consistia em uma imagem romantizada ou idealizada de um Brasil “lírico” que, apesar do contexto de conflitos, repressão militar, ainda apresentava expressões “líricas”, ou como Ruth Laus afirmou, ainda possuía espaço para a “intromissão do amor”. Ou seja, parece ter consistido em uma estratégia política por parte do Estado, que naquele momento era autoritário, ao escolher apresentar um Brasil lírico e idealizado no exterior.

Referências

AYALA, Walmir. Lirismo brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 00011, cad. B, 21 abr. 1969. As artes na semana, p. 5.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. Brasília, DF: Presidência da República, [1968]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm?_=undefined. Acesso em: 11 set. 2024.

CAMPOFIORITO, Quirino. Lirismo e ingenuismo. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ed. 14615, datação não identificada, 1969. Artes plásticas.

CATÁLOGO. **Lirismo brasileiro / 68 – Pintura**. Operação Intercâmbio Brasil-Portugal, Itamaraty, 1968.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; FABRIS, Yasmin. (Re) encenando o popular: narrativas sobre a cultura brasileira em uma exposição. **Revista Horizontes Antropológicos**, vol. 25, 2019, p. 203-225. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/TSxTgHryFbCkQKXGqmp4QB/?lang=pt>. Acesso em: maio 2023.

GALERIA RODRIGO RATTON. **Gerson de Souza, “Noite de São João”, 19 x 24 cm, óleo sobre tela, 1968 (...)**. 29 de fev. 2024. Facebook: galeriarodrigoraton. Disponível em: https://web.facebook.com/galeriarodrigoraton/photos/gerson-de-souza-noite-de-s%C3%A3o-jo%C3%A3o-19-x-24-cm-%C3%B3leo-sobre-tela-1968vamos-apresenta/798294242338674/?paipv=0&eav=AfY3PZJHoHCvEaBj2iTeweu3_RyKZ2elf3vzgnnoxE2KgGaXHX4I-wJHL7pzhcyG-xA&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 8 set. 2024.

ELZA O. S. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22966/elza-o-s>. Acesso em: 8 de set. 2024.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte 'primitiva': o caso do Musée Branly. **Revista Horizontes Antropológicos**, v. 14, n. 29, 2008, p. 279-314. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100012>. Acesso em set. 2024.

JACY Campos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa399053/jacy-campos>. Acesso em: 12 set. 2024.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira? **Perspective, La revue de l'INHA**, Versions originales, v. 2, sept. 2014, p. 1-16. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5543>. Acesso em: 25 jul. 2024.

RUTH Laus. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa423805/ruth-laus>. Acesso em: 12 set. 2024.

SILVIA. Brasileiros no estrangeiro. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, ed. 00228A, jun. 1969. Roteiro das artes plásticas, p. 16.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Modernistas** - Estratégias de Consagração na Arte Brasileira. Edusp, São Paulo, 2022.

OJORNAL. A semana é da arte. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ed. 14583, 3º cad., 13 abr. 1969, p. 1.

Gabriela Kalindi Daduch Lima

Bacharel em Museologia pela Universidade de Brasília. Interesse em Teoria e História da Arte, Ciência da Informação e áreas afins. Pesquisa com enfoque em arte popular.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2218216968369535>

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1692-9278>

Emerson Dionisio Oliveira

Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1995), mestrado em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1998). Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (2009). Pós-doutorado na Universidad Autónoma de Madrid (2024). Professor Associado do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8175059045027748>

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

Não com uma explosão, mas com um suspiro: a arte que germina em um mundo em ruínas

Not with a bang but a whimper: Art that sprouts in a world in ruins

Alisson Ramos de Souza

(Universidade Federal de São Carlos, Brasil)

Luiza Balau

(Universidade Estadual de Londrina, Brasil)

Resumo: O presente artigo busca compreender como a arte pode se posicionar diante do novo regime climático nomeado Antropoceno. Para tal, foram escolhidas obras de dois artistas visuais contemporâneos: Dan Lie e Denilson Baniwa. A leitura das obras foi realizada em conjunto com discussões da filosofia e da antropologia, denunciando a cumplicidade existente entre a noção de humanismo, de progresso e do capitalismo predatório.

Palavras-chave: Dan Lie. Denilson Baniwa. antropoceno, Deleuze.

Abstract: *This paper aims to understand how art can position itself in the face of the new climate regime called the Anthropocene. To this end, works by two contemporary visual artists were selected: Dan Lie and Denilson Baniwa. The reading of the works was carried out in conjunction with discussions of philosophy and anthropology, denouncing the complicity that exists between the notions of humanism, progress and predatory capitalism.*

Keywords: *Dan Lie. Denilson Baniwa. anthropocene. Deleuze.*

DOI: 10.47456/rof.v20i31.46450

Introdução

Deixaram de existir, mas o existido
continua a doer eternamente.
Carlos Drummond de Andrade.

No filme *Alphaville* (1965), obra do cineasta Jean-Luc Godard, acompanhamos a saga de um agente secreto em uma estranha cidade futurista, cuja existência é completamente submetida aos comandos de um computador onipresente, onisciente e onipotente, conhecido como Alpha 60. Com o objetivo de organizar toda a cidade e regular sua população a partir de um ponto de vista lógico, o computador causa em seus moradores um efeito avassalador, a saber, a abolição dos sentimentos. Ao chegar em Alphaville, o protagonista se depara com indivíduos passivos, submissos às suas funções e sem qualquer intenção de se desviar de suas rotinas. As consequências sofridas por aqueles que não se assimilam são gravíssimas: fuzilamento ou suicídio. E os comportamentos que desviam da conduta pregada por Alpha 60 variam desde sentir medo da morte até chorar, por qualquer razão. O protagonista se esforça para passar despercebido em meio à sua investigação, porém, em sua trajetória, duas situações o denunciam: em um momento, ri de uma piada. Em outro, se apaixona por Natacha, sua guia. Os afectos sem função sobre os quais atua - a paixão e o riso - o removem de seu disfarce e o revelam como um dissidente, fora do domínio de Alpha 60; afinal, para o computador, afectos causam reações ilógicas.

A saga de Lemmy Caution nesse curioso enredo pode revelar uma interessante imagem a respeito do modo como os afectos impactam os sujeitos. Afectos desacatam intenções, regras e ordens, pois são forças intempestivas que retiram sujeitos de sua passividade e os obrigam a reagir a esse encontro de forças. Deleuze e Guattari (2010) diferenciam os afectos de meros sentimentos ou afecções: “os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 193-194). Segundo os autores, afectos e perceptos são “seres”, no sentido de serem assubjetivos, ou seja, não dependem de um sujeito que os centralize; afectos e perceptos atravessam e compõem sujeitos, e não o contrário. Antes de qualquer intenção, qualquer tentativa de catalogação, atualização ou domesticação, afectos e perceptos existem em sua radicalidade pura. Para os filósofos, a arte goza desse mesmo estado de autonomia radical do qual afectos e perceptos fazem parte. Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 194): “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. [...] O artista cria blocos de perceptos e afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho.”

Alpha 60 pode ser entendido como uma imagem, um signo cujo referente se encontra na crença no progresso, oferecendo a justificativa para a racionalização

da vida, a qual conflui em dois segmentos que são solidários entre si: o atual estágio de desenvolvimento do capitalismo (financeirização da economia, precarização do trabalho, extrativismo radical da natureza, etc.) e o acontecimento que reconfigurou a nossa forma de estar no mundo: o acontecimento-antropoceno. Seus vários nomes (Capitaloceno, Ctluhuceno, Agnotoceno, intrusão de Gaia, etc.) apresentam diferentes modos de ler e lidar com este acontecimento, porém, ao final do dia, todos enunciam o mesmo problema. Dentro deste mesmo núcleo problemático, há vários outros nós a serem desatados: ideais de progresso, narrativas coloniais, hierarquização de modos de vida, crise da imaginação, etc. Na esteira de Adorno, pode-se perguntar: é possível fazer arte em tempos de catástrofe? Ou ainda, é possível uma experiência estética que não esteja soterrada, seja pelo novo regime climático, seja pela crise das metanarrativas que nos trouxe até aqui? Ou então, é possível que novos afectos possam emergir no interior do modo de reprodução dominante? Quais caminhos estes novos afectos poderiam nos apresentar, e para onde poderiam nos levar? Ainda há um mundo por vir? Este artigo busca se debruçar sobre os efeitos e sentidos da arte em um mundo em ruínas.

O termo cunhado pelo químico Paul Crutzen, em 2000, designa, entre outras coisas, as pegadas que a nossa espécie passou a deixar sobre o sistema Terra, isto é, indica como as inovações tecnoindustriais passaram a deixar sulcos tão indelévels sobre o planeta que a ação humana passou a nomear uma nova era geológica¹. Já não estamos mais no holoceno, mas no antropoceno: as mudanças climáticas atingiram um estágio em que estão transformando as condições da existência humana. Nesse sentido, tanto faz o termo adotado: homogenoceno, angloceno, termoceno, tanatoceno ou antropoceno, uma vez que sob esses termos o que se deseja nomear é o alcance das impressões humanas sobre o tecido da terra; o colapso da biodiversidade seria testemunha dessa época². Já não se fala mais em crises climáticas, mas, como prefere Latour (2020), em novo regime climático. Com efeito, poder-se-ia redarguir se nomear uma era geológica com as nossas iniciais não seria uma patologia narcísica ou um gesto de desmedido senso de auto importância. Um pouco como se o ato confessional – quer dizer, de autodenúncia – pudesse, de alguma maneira, dar algum consolo; afinal, conhecemos as causas e os efeitos daquilo que nós somos capazes.

Assim, dramatizamos uma espécie de consciência infeliz, na medida em que a destruição irreversível que nossa espécie causa no planeta cinde-nos,

1 Bonneuil e Fressoz (2016, p. 17-18) dizem que “o antropoceno se caracteriza pelo fato de que ‘a marca humana sobre o ambiente planetário se tornou tão vasta e intensa que rivaliza com algumas grandes forças da natureza em termos de impacto sobre o sistema-Terra”.

2 “A degradação generalizada da estrutura da vida na Terra (biosfera) é o segundo elemento que testemunha a mudança para o Antropoceno. O colapso da biodiversidade está ligada ao movimento geral de simplificação (pela antropização agrícola ou urbana), fragmentação e destruição dos ecossistemas do globo, mas também é acelerado pela alterações climáticas” (Bonneuil; Fressoz, 2016, p. 20).

simultaneamente, num misto de impotência e poder divino. Ora, se se trata de desvincular a experiência estética do humanismo ocidental e seu correspondente, o antropoceno, então, uma injunção comanda a arte, qual seja, desumanizar-se. É a conveniência entre o humanismo hegemônico ou envergonhado com o novo regime climático que deve ser denunciado. Não há de um lado o homem e, do outro, a natureza.

Todavia, é preciso pensar o Antropoceno também em seu núcleo conceitual, ou seja, desconfiando “do grande relato unificador da espécie e da redenção apenas através da ciência que a acompanha” (Bonneuil; Fresoz, 2016, p. 317), a fim de se evitar o “gesto de fazer uma tábula rasa e as narrativas grandiosas e impotentes sobre a modernidade” (Bonneuil; Fresoz, 2016, p. 319). É preciso também “integrar os cientistas na cidade, discutindo os seus resultados e as suas recomendações, em vez de afundar numa geocracia de ‘soluções’ técnicas e comerciais para ‘gerir’ toda a Terra” (Bonneuil; Fresoz, 2016, p. 317). Pensar o Antropoceno significa, igualmente, dar sentido ao que nos aconteceu, “produzindo histórias múltiplas, discutíveis e polêmicas, em vez de uma única história hegemônica supostamente apolítica” (Bonneuil; Fresoz, 2016, p. 318). O acontecimento-antropoceno tem o seu destino ligado ao capitalismo, ao nascimento do Estado-nação liberal e, por fim, à gênese do Império Britânico, que, segundo Bonneuil e Fresoz (2016, p. 318), “dominou o mundo no século XX e forçou outras sociedades a servirem o seu modelo ou a tentar segui-lo”.

No livro *Há um mundo por vir?*, Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, pg. 16) afirmam:

O Antropoceno (ou que outro nome se lhe queira dar) é uma época no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da “epocalidade” enquanto tal, no que concerne a espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da terra.

O discurso de progresso que criou o antropoceno parece incluir neste progresso o fim de nossa modalidade de existência. Segundo Preciado³ (2023), atualmente nos encontramos sob a condição de uma disforia planetária, na qual forças antagônicas disputam o vir-a-ser de um mundo possivelmente em ruínas. Encarar

³ “A disforia não existe como uma doença individual. Ao contrário, é preciso entender a dysphoria mundi como efeito de uma defasagem, de uma brecha, de uma falha entre dois regimes epistemológicos: entre o regime pretossexorracial herdado da modernidade ocidental e um novo regime ainda balbuciente que se forja através de atos de crítica e de desobediência política. É preciso entender a dysphoria mundi como uma condição somatopolítica geral, como a dor produzida pela gestão necropolítica da subjetividade ao mesmo tempo que assinala a potência (e não o poder) dos corpos vivos do planeta (incluindo o próprio planeta como corpo vivo) para extrair-se da genealogia capitalista, patriarcal e colonial através de práticas de inadequação, de dissidência e de desidentificação.” (Preciado, 2023, p. 27).

essa condição nos coloca simultaneamente em confronto com nosso presente e possível fim. De que fim estamos falando? O fim de uma modalidade de existência abrirá passagem para outro surgir? É um fim apocalíptico, onde as consequências das ações do regime capitalista implicam necessariamente no fim de nossa espécie? O antropoceno, termo que tem sido criticado por suas limitações e revisto sobretudo por artistas e pelas ciências humanas, não se dá por meio de qualquer ação sobre a terra, e a catástrofe é o corolário imediato do modo de vida, entendendo este modo de vida como uma conjunção entre o capitalismo e o novo regime climático. Repensar a vida e as ações sobre a Terra se tornou uma atividade urgente, em todos os aspectos. A arte, como um jogo partilhado globalmente, como uma prática que impacta na sensibilidade e na criação de novas imagens, é um dos meios capazes de desenredar novos caminhos diante da crise coletiva em que vivemos.

Neste artigo, iremos pensar nossa presença nesta nova época a partir de obras de dois artistas: Dan Lie e Denilson Baniwa. De algum modo, seus trabalhos dialogam com a catástrofe passada, presente e por vir e bordam novas imagens neste mundo. Do espaço ao corpo, as imagens estão em disputa, e nos interessa conhecer as imagens que nos aguardam debaixo das ruínas.

Além-de-humanes: Outres, de Dan Lie.

Em suas obras, nomeadas como instalações-entidades, Dan Lie convida seres não-humanos para comporem o espaço. Antes de observar e interagir com a obra, sente-se seu aroma: o espaço ocupado por matéria orgânica se cria a partir da proliferação de microrganismos, e o cheiro, assim como a materialidade da obra, se mantém em transformação. A obra, composta da vida própria da matéria e da passagem do tempo, nunca é a mesma - não é possível ver a mesma instalação duas vezes, visto que as vidas que proliferam trazem seus cuidados e artifícios com os corpos que se estendem no espaço: flores frescas murcham e morrem, seres ocultos se criam, fungos e bactérias brotam e transformam, pouco a pouco, a vida que se esparrama no chão frio da galeria.

Em *Outres*, exposto na 35ª Bienal de São Paulo, Dan Lie desloca o protagonismo da presença humana ao colocar outras formas de vida (que o artista chama de “além-de-humane”), como flores, germes, brotos e cogumelos em primeiro plano. Crisântemos, inicialmente brancos, aparecem como arcos que se derramam do teto sobre o centro do espaço expositivo. Vasos de cerâmica brotam, suspensos e amarrados por meio de fios brancos, até alguns alcançarem o chão. Tecidos amarelos e marrons se entremeiam em um desenho que se assemelha ao de uma flor desabrochando.

Vasos de cerâmica e sacos de juta preenchidos com terra fértil acompanham a impermanência da instalação ao manter vivo o convite ao acontecimento. Em *Outres*, Dan Lie tece em conjunto com uma multidão invisível que raramente é pensada como protagonista de qualquer história, mesmo que sua presença seja



Figura 1. Dan Lie. Outres. Dimensões variáveis, 2023. Fonte: <https://35.bienal.org.br/participante/daniel-lie/>. Fotografia da instalação Outres, exposta na 35ª Bienal de São Paulo. A instalação é composta por diversos elementos como tecidos marrons e amarelos, vasos de cerâmica, sacos de juta, terra, flores, entre outros.

atestada por toda parte. Em ciclos de vida e morte, essa multidão fermenta, gera, rebenta, germina, finda e recomeça. Ao compor o terreno que desabrocha sua instalação-entidade, e artista localiza as testemunhas da obra em um lugar de suspensão da mundanidade: o que o concreto soterra ressurgem para confrontar nossas hierarquias. A postura de não pressupor gênero ao enunciar esses modos de existência não-humanos também parte de uma posição de questionar certas ficções das narrativas sobre os corpos e a matéria. Ou talvez de dar vazão a novas ficções, quem sabe estas nos levem a outro lugar, outro caminho.

Se para Narciso o reconhecimento em seu reflexo pressupõe seu fim, Outres se impõe diante do observador como um espelho, um *doppelgänger* que reflete a sorte de um futuro incerto. Tornar visíveis as colônias invisíveis que desenham nosso mundo, que criam e respiram indiferentes às nossas presenças e irrompem como afectos de pulsão de vida em movimentos circulares de geração e regeneração nos permite testemunhar a possibilidade de vida, movimento e geração de forma assubjetiva. Nossa presença não é indispensável, não somos narradores nem protagonistas da vida e mundo em que habitamos. O pensador indígena Ailton Krenak (2019) nos convida a repensar nosso apego à suposta dominância que a



participação no que o autor chama de “clube da humanidade” nos traz. De acordo com o autor, a ideia de humanidade enquanto existência que lidera a condição planetária nos ignora enquanto natureza, sustentando a farsa da presença humana como uma liderança cósmica. Segundo Krenak (2019, p. 16-17):

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso - enquanto seu lobo não vem -, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo que eu consigo pensar é natureza.

A narrativa humanizante nos seduz tanto com a ideia de pertencimento e liderança de uma hierarquia quanto com a ideia de que o espaço e as outras vidas ao nosso redor não nos dizem respeito quanto a origem ou semelhança; São subordinados às nossas ações. Isso gera um ponto de vista em que a vida deve se adequar às nossas ações, e não o contrário. Para Ortega Y Gasset (2005, p. 61): “Do ponto de vista humano as coisas têm uma ordem, uma hierarquia determinada. Parecem-nos umas muito importantes, outras menos, outras

Figura 2. Dan Lie. Fragmento da instalação Outres. Dimensões variáveis. 2023. Fonte: <https://35.bienal.org.br/participante/daniel-lie/>. Fotografia da instalação Outres, exposta na 35ª Bienal de São Paulo. A instalação é composta por diversos elementos como tecidos marrons e amarelos, vasos de cerâmica, sacos de juta, terra, flores, entre outros.



Figura 3. Denilson Baniwa. Brasil terra indígena. Videomapping. Dimensões variáveis, 2020. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Fotografia da intervenção em videomapping realizada por Baniwa sobre a escultura “Monumento às bandeiras”, de Victor Brecheret (1953). A escultura é composta pela imagem de pessoas empurrando uma canoa sendo guiadas por bandeirantes a cavalo. O trecho da intervenção de Baniwa fotografado imprime a frase “Brasil terra indígena” em um forte tom de amarelo.

completamente insignificantes.”. Aderir a narrativas como essa é uma das razões pelas quais chegamos em eras como o antropoceno, em que a gravidade das ações de certas presenças sobre a terra projeta o fim de tantos modos de existência, mesmo aqueles que não são responsáveis por esta crise⁴. Outres nos apresenta a imagem de uma colônia invisível que produz, morre e reproduz em ciclos infinitos, independente de testemunhas, e seguirá assim. A epocalidade finda, a narrativa é esquecida, o sujeito se apaga, e o movimento da vida continua.

Deixa eu ser selvagem: Denilson Baniwa

4 “Por isso, não são apenas as sociedades que integram a civilização dominante, de matriz ocidental, cristã, capitalista-industrial, mas toda a espécie humana, a própria ideia de espécie humana, que está sendo interpelada pela crise - mesmo, portanto, e sobretudo, aqueles tantos povos, culturas e sociedades que não estão na origem da dita crise.” (Danowski; Castro. 2014, p. 12)



Figura 4. Denilson Baniwa. Me deixa ser selvagem. Projeção à laser. Dimensões variáveis, 2020. Fonte: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. A fotografia acima mostra mais uma intervenção de Baniwa feita a partir do uso de projeções. A figura projetada se assemelha ao rosto de uma onça e é feita em um complexo arquitetônico em um espaço urbano.

Pegando atalho no pensamento de Krenak, abordaremos obras de um artista indígena contemporâneo, localizando a discussão a respeito do antropoceno em território nacional. Em sua produção, o artista visual Denilson Baniwa mescla elementos tradicionais e contemporâneos para pensar visualmente a condição indígena no mundo corrente. Desde o sentimento de constante ameaça a modos de existência originários até o ser indígena em um contexto urbano, Baniwa incorpora em suas obras vozes diferentes das trazidas por Lie.

Na série de projeções em *videomapping* desenvolvidas por Baniwa em 2020, vemos o uso de cores-luz imprimindo frases e figuras em espaços, edifícios e monumentos simbólicos do espaço urbano. Em um movimento de contraste, a intervenção do artista escreve frases ou desenha imagens que confrontam e ressignificam o que há de signos e o que há de concreto no ambiente. Na imagem acima (figura 3) vemos a intervenção sendo realizada na obra Monumento às bandeiras, de Victor Brecheret

(1953). A obra de Brecheret homenageia os bandeirantes, símbolos de heroísmo e liderança dentro de uma narrativa colonial de progresso. As palavras de Baniwa flutuam como espíritos sobre o concreto e se agarram ao monumento, não podendo ser apagadas ou ignoradas em seu forte tom amarelo. A tensão entre palavra e objeto promove uma leitura a contrapelo de uma história violenta que se alia a ideais civilizacionais para se manter de pé. Bandeirantes são personagens vendidos como heróis de uma narrativa que sobrepõe um modo de existência originário de cuidado com a terra e respeito à natureza em nome de uma história de desmatamento, extrativismo, genocídio e violência que se propõe normalizadora e definidora dos modos de existência em nosso país. São Paulo (e todas as capitais, como o próprio artista reitera) foi construída sobre uma terra indígena, e por mais que esse leviatã urbano pese e se imponha sobre essa história e esses corpos, seus rastros sempre hão de ressurgir, inclusive por meio da arte. O projeto do Brasil enquanto colônia pode ter começado no século XVI, mas nessa terra já havia vida, entidades, comunidades, imagens e cantos.

Além de frases, o artista projeta desenhos que aludem a uma vida “selvagem”, incivilizada, inumana, como a que observamos na figura 4. A escolha de utilizar um recurso digital contemporâneo como o *videomapping* também mobiliza um enfrentamento em relação às expectativas das práticas poéticas de povos indígenas. No senso comum há um “estranhamento”, uma falsa sensação de distanciamento entre o modo de existência indígena e as práticas de produção de imagens contemporâneas. A esse respeito, Baniwa (2018) relembra que a identidade cultural não pode ser apagada ou excluída pelo uso de técnicas “modernas”. Ao contrário, o uso dessas técnicas pode servir de potência tanto para o reconhecimento de povos que as utilizam como para expandir essas vozes dissonantes, de modo que ecoem e atinjam lugares cada vez mais distantes. Algo semelhante acontece com a prática artística⁵. Se, por um lado, suas obras tornam visíveis uma história e um imaginário invisíveis dentro de nosso país e nossos monumentos, por outro, a potência de sua visualidade relembra que a história do Brasil é uma história de violência e destruição, e a constante ameaça à vida - seja às vidas originárias, seja à vida das florestas - por meio de um relato civilizatório significa também o fim dos modos de existência⁶. Segundo Baniwa (2018, p. 2):

5 “Certamente, estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. Dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente.” (Baniwa, 2018, p. 2).

6 “A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi

O projeto nacional de expansão agrícola e permissividade do uso de agrotóxicos conduzido pelos interesses do agronegócio e encabeçado pela frente ruralista do atual governo tem intensificado o conflito de terras, execuções de lideranças indígenas, envenenamento por pulverização de agrotóxico via aérea, a contaminação das águas potáveis e do solo e expulsão dos povos originários de suas terras, deixando-os à própria sorte. A política do agronegócio com o apoio da grande mídia e de grupos conservadores têm difundido a ideologia do desenvolvimento econômico ao mesmo tempo que fomenta um discurso de ódio e preconceito contra as populações indígenas como justificativa ao impeditivo ao progresso do país. A política do agronegócio impacta a todos e o desconhecimento dessa questão anuncia um desastre humanitário em curto prazo.

A fala do artista nos permite notar que nenhuma prática predatória se sustenta sozinha. É por meio de justificativas como a ideologia do desenvolvimento econômico que se chega aonde chegamos. Como nos lembra o filósofo Terry Eagleton (1997, p. 12): “O que induz homens e mulheres a confundirem-se, de tempos em tempos, com deuses ou vermes é a ideologia”, e ele vale para o mundo e para os modos de existência. Por que se defende um modo de produção que nos trouxe até aqui, até o confronto direto com nosso fim? Em nome de e por quem se defende o envenenamento do mundo? Vale a pena lutar por uma pertença à humanidade que se disfarça de progresso e carrega consigo o signo da morte? São perguntas como essas que artistas como Baniwa e Lie ajudam a levantar por meio dos afectos que animam suas obras.

Conclusão

Quando afirmarmos que as imagens estão em disputa, não se trata apenas de pensá-las em sua visualidade ou em aspectos pictóricos, mas também pensar na percepção mesma que temos delas e no que não é visível à primeira vista. Anúncios publicitários que mostram belas imagens de indivíduos mostrando uma ideia de agricultura sustentável enquanto são embalados pelo slogan de que o “agro é pop” são sobrepostas a imagens de devastação climática e violência étnica que se dá por meio de uma política predatória em relação à produção agrícola e à invasão e destruição de comunidades indígenas.

Não sejamos ingênuos a ponto de acreditar que a arte por si só é capaz de salvar o mundo, ou ainda, que cabe à arte cumprir o papel emancipatório que a modernidade foi incapaz de realizar. Mas a crise da imaginação (2002) anunciada por Anders nos permite notar que é justamente pela potência que as imagens carregam em si que a criação de imagens-clichê vem para sufocar o que há de acontecimento e o que há de afecto nas imagens. O que a arte carrega de

justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.” (Krenak, 2019, p. 10-11).

potência é justamente o ato de se rebelar, criar imagens-acontecimento que não se apagam, não se submetem, não se inscrevem no horizonte de antecipação e que sobrevivem, mesmo que nós não sobrevivamos à catástrofe. Voltando ao filme de Godard, há uma cena em que o protagonista é interrogado por Alpha 60. O computador lhe dirige a seguinte pergunta: “O que pode trazer luz à escuridão?” A resposta: “A poesia”. O computador não consegue calcular como se posicionar diante dessa resposta. É todo o sistema teleológico que entra em colapso. Frente ao colapso do sistema-Terra, resta-nos fazer colapsar o que ainda há de humano para que as singularidades possam aflorar.

Referências

ANDERS, Günther. **L'obsolescence de l'homme**: sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle. Paris: Éditions Ivrea, 2002.

BANIWA, Denilson; DORRICO, Julie; MACHADO, Ricardo. O ser humano como veneno do mundo. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo - RS, ed. 527, p. 1-4, 27 ago. 2018. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo>. Acesso em: 17 out. 2024.

BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jeean-Baptiste. **L'événement Antropocène**: la terre, l'histoire et nous. Paris: Éditions du Seuil, 2016.

DANOWSKI, Deborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. Tradução de Luis Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

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

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ubu/Ateliê de Humanidades, 2020.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

PRECIADO, Paul B. **Dysphorya mundi**: o som do mundo desmoronando. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

Alisson Ramos de Souza

Possui graduação em Música pela Universidade Estadual de Londrina (2012), Mestrado em Filosofia pelo programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina (2016) e Doutorado em Filosofia na Universidade Federal de São Carlos. Publicou pela Editora FI o livro “Deleuze e o corpo: por uma crítica da consciência” (2017).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5481869110264674>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5856-5168>

Luiza Balau

Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (2017), mestrado em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (2021) e especialização em Ações poéticas e educacionais na contemporaneidade pela mesma instituição (2023).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5123890272810750>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4298-4111>

Montando com imagens de arquivo

Assembling with archive images

Virginia Osorio Flores

(Universidade da Integração Latino Americana, Brasil)

Resumo: A montagem audiovisual é, sem dúvida, um dos procedimentos mais específicos do cinema. Não só do cinema, mas de outros dispositivos da arte visual em geral. Nas obras prontas, suas formas de encadeamento, objetivos de seleção e princípios organizativos dos materiais imagéticos e sonoros dizem muito do sujeito do discurso. Filmes realizados na América Latina nos interessam em especial e, para este estudo, escolhemos “Baile perfumado” (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, “La última huella” (2001), de Paola Castillo, “A paixão de JL” (2015), de Carlos Nader, e “EAMI” (2022), de Paz Encina. O objetivo é estudar e apresentar um dos regimes de montagem audiovisual possíveis para observar como as imagens de arquivo escolhidas trabalham entrelaçadas aos materiais produzidos por seus autores. A este regime de montagem chamaremos de “montagem com imagens de arquivos”.

Palavras-chave: montagem. cinema. imagens de arquivo. regimes de montagem.

Abstract: *Audiovisual montage is undoubtedly one of cinema's most specific procedures. Not just in cinema, but in other visual art devices in general. Its forms of sequencing, selection objectives and organizing principles of imagery and sound say a lot about the subject of discourse in finished works. Films made in Latin America are of particular interest to us, and for this study we have chosen Baile perfumado (1997) by Lírio Ferreira and Paulo Caldas, La última huella (2001) by Paola Castillo, A paixão de JL (2015) by Carlos Nader, and EAMI (2022) by Paz Encina. The aim is to study and present one of the possible audiovisual montage regimes in order to observe how these chosen archive images work intertwined with the materials produced by their authors. We will call this montage regime “montage with archive images”.*

Keywords: *montage. cinema. archive images. editing regimes.*

Para a construção deste texto¹ sobre montagem audiovisual, escolhemos observar as formas de uso de imagens de arquivo em filmes documentários ou ficcionais e como suas associações no processo de montagem, junto a outras imagens produzidas para os filmes escolhidos, apontam para regimes estéticos sempre diferenciados, potencializando a criação de significância variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido de uma obra. A esse regime chamaremos de “montagem com imagens de arquivo”. Por imagens de arquivo, consideramos aquelas imagens que foram colecionadas e guardadas com o propósito de serem acessadas em algum momento de sua existência, independentemente de estarem em instituições de guarda ou em arquivos particulares.

Partimos de quatro títulos latino-americanos: “Baile perfumado (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, “*La última huella*” (2001), de Paola Castillo, “A paixão de JL” (2015), de Carlos Nader, e “*EAMI*” (2022), de Paz Encina. Queremos aclarar que não estamos falando de remontagem no sentido de filmes de compilação (Leyda, 1964; Reisz e Millar, 1974; Weinrichter, 2009), em que se utiliza material de arquivo alheio em grande quantidade, apropriando-se desses materiais e dando-lhes novos sentidos. Nas obras que abordaremos, as montagens não deixam de usar materiais alheios a elas e produzem uma nova legibilidade a essas imagens. A diferença está em que seus usos são muito mais trabalhados como um ato de incorporação e integração ao todo do filme, em um movimento de *poiesis*, servindo para impulsionar a própria criação da obra, criando imagens, no sentido mais puro do que é uma imagem.

Alguns questionamentos orientaram os objetivos e ensejos do trabalho. Como as imagens de arquivo audiovisual modificaram sua importância ao longo da história do cinema e dos documentos históricos? Como os usos desses arquivos vêm modificando, ampliando ou transfigurando seus valores de documentos históricos? Permanecem eles sendo os de comprovação de algo que existiu como verdade ou mudam conforme as cinematografias contemporâneas mudam seus interesses discursivos? Quais os papéis das imagens de arquivo na construção destas narrativas audiovisuais escolhidas como objetos? Claro está que, partindo de obras cinematográficas, nosso estudo não traz esses materiais isolados, mas encadeados no jogo discursivo e ensaístico, em cada caso, criando condições de associações diferenciadas e férteis no campo da memória e do esquecimento.

O ato de montar imagens visuais antecede o próprio cinema, quando pensamos nos princípios de composição da pintura cubista e, logo a seguir, nas colagens de Picasso, em “Natureza-morta com palha de cadeira”, ou de

1 Este artigo está relacionado ao projeto de pesquisa Montagem/Edição Audiovisual: articulações, regimes, formas, cadastrado e vigente na Universidade da Integração Latino Americana, UNILA. O projeto tem por objetivo estudar diversos regimes de montagem em obras audiovisuais previamente selecionadas. Parte deste texto foi apresentado no Congresso LASA 2024, graças ao auxílio da Fundação Araucária e da UNILA.

Braque, com “Prato de frutas”, realizadas em 1912. O surgimento da colagem veio desafiar o princípio fundamental da pintura ocidental, do o começo da Renascença até o final do século XIX, de que um quadro é uma janela sobre a realidade, uma transparência imaginária através da qual se discerne uma ilusão. Colagem e montagem produzem resultados bastante diferentes: o primeiro procedimento refere-se a relações espaciais. Já a montagem, refere-se a relações temporais. A colagem, segundo Gregory C. Ulmer (apud Perlof, 2018, p.99), “é a transferência de materiais de um contexto para o outro, a montagem é a disseminação desses empréstimos em um novo cenário”. Já o conceito de enxerto de um fragmento em uma obra audiovisual, para Amiel,² significa que há uma mudança de status do fragmento, pois “é preciso que ele seja viável, quer dizer, que ele imponha quase ‘naturalmente’ a sua existência, contrariamente à colagem” (2007, p. 66). Para o autor, acréscimos externos ao material original de que é composta a obra têm sempre alguma intenção demonstrativa, por menor que seja. É o cineasta que escolhe, é ele quem define como serão recompostas as imagens de arquivo e como elas dialogarão com as outras imagens. Nesse sentido, um enxerto, para Amiel, trabalha para estabelecer relações de sentido (montagem discursiva); uma colagem para fazer nascer emoções (montagem de correspondências).

Como apresentado, podemos ver que o conceito de montagem aponta para uma ideia de integração dos diversos constituintes combinatórios, conferindo-lhe uma unidade e fazendo com que, mesmo o material externo, alheio, passe a fazer parte dessa unidade. Pretendemos, então, observar como as imagens de arquivo são inseridas nos filmes escolhidos: se de uma forma explícita e deliberada da natureza heterogênea de seus componentes, como numa colagem, ou se de uma forma de integração com outros materiais produzidos, como na montagem. Por consideramos problemático querer atribuir a um procedimento um significado fixo, partimos de contextos temporalmente diversos, assim como de temáticas, cinematografias e gêneros diferenciados na seleção dos objetos audiovisuais.

Montagem e procedimentos

A montagem, ou edição cinematográfica, é uma ferramenta de construção de linguagem estética e discursiva fundamental na prática do cinema e do audiovisual. Trata-se de um processo que interfere diretamente na criação de sentidos de uma obra audiovisual, seja pelo tipo de associação entre imagens, pelas imagens mentais que cria, ou seja pelo ritmo através da duração dos diversos planos. A noção de plano cinematográfico foi se consolidando ao longo dos tempos e, nos

² Vincent Amiel, ensaísta e professor, autor do livro “Estética da montagem” (Texto & Grafia, 2010), “Le corps du cinema” (PUF, 1998), “Formes et obsessions du cinéma américain” (Klincksieck, 2003) e “Le cinéma français: une cartographie” (Pu Rennes, 2023).

anos 1920, a montagem cinematográfica já era pensada e teorizada por muitos cineastas. Eisenstein, em particular, concebia a montagem como uma forma de construção que deveria expressar o próprio pensamento do criador da obra.

Mesmo na mais extrema relação de desordem de uma estrutura significativa, tomando-se como parâmetro as estruturas narrativas fílmicas convencionais, há uma ordem articulatória que rege toda e qualquer perturbação paradigmática que é a montagem.

A montagem, segundo esta reflexão, pode ser considerada como um dos procedimentos mais importantes para o entendimento e a compreensão do cinema de natureza estética, onde diferentes texturas são previamente pensadas e selecionadas (Augusto, 2004, p. 53)

Como afirma Jacques Aumont: “todo ou quase todo filme é montado, ainda que certos filmes comportem poucos planos e que a função da montagem esteja longe de ser a mesma para todos” (1990, p.169). É a montagem que organiza a estrutura que será experimentada pelo espectador. É certo que alguns elementos de enunciação já se encontram inscritos no material filmado, como os enquadramentos, as ações ou planos contemplativos, as cores, as angulações, o ritmo interno ou a forma como um texto é proferido. Ao utilizar uma justaposição de materiais semelhantes, a montagem liga esses elementos criando uma leitura mais linear e factual dos conteúdos dos planos. Já quando essas associações de forma são eliminadas, e a montagem elege a ausência de articulações diretas, há uma supressão da dimensão narrativa, deixando ao espectador um trabalho criativo, livre para fazer suas próprias associações.

Um ato, uma ideia inicial, um gesto, um movimento que, muitas vezes, se inicia com o roteiro escrito, mas que não se atém a ele, assim é a montagem. O filósofo Georges Didi-Huberman propõe a noção de montagem, tomando-a de empréstimo do cinema, como método estratégico para se pensar o exercício de construção do pensamento: “da mesma forma que na dança, o trabalho de montagem vai e vem” (2010, p. 146).

O trabalho de montagem organiza-se, cria figuras, constitui ato de conhecimento e ato de decisão. Todavia, a posição de cada um desses fragmentos pode se modificar, até decidirmos que a dança acabou, ou que a atividade de montagem teve fim. O trabalho de montagem é sempre susceptível de um recomeço; por conseguinte, é visualmente aberto. Os mesmos materiais montados de formas diferentes possibilitam novos recursos para o pensamento (Campos, 2017, p. 273).

A montagem, assim como o pensamento e o conhecimento, é fruto de um trabalho de experimentação, busca e troca com a direção. Portanto, a montagem não se restringe ao conhecimento técnico do montador para executar essa operação, mas é uma forma de pensamento, de construção de temporalidades,

de experimentação da ideia de duração, ritmo, cor, som e espaços, texturas, e que procura instigar sensações e sentimentos nos receptores (audiência). A montagem constitui um saber que envolve teoria e prática, técnica e capacidade de projetar, de lançar ideias no espaço. Amiel destaca: “o século XX poderia ser muito bem-visto não só como o século da imagem, mas das associações de imagens” (2007, p. 9). O que experimentamos hoje é o resultado das representações artísticas contemporâneas, de um longo caminho da cultura visual.

Assim, desde o cinema, passando pela televisão e chegando à hipermídia, o que se viu foi a seleção, edição e montagem áudio-verbo-visual sendo utilizada em larga escala e de diferentes formas, tanto para oprimir, quanto para libertar, tanto para entreter quanto para alertar, tanto para despertar, quanto para acalentar (Santos, 2020, p. 5).

Neste trabalho, abordaremos apenas a montagem audiovisual como o campo que estrutura (ou desestrutura) as narrativas a partir de imagens e sons produzidos, incluindo imagens de arquivo. As imagens visuais e sonoras, quando colocadas em relação com outras, podem se transformar, criando ideias, indo além da noção de narrativa ou enredo.

A virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação. Obriga-se o espectador a seguir o caminho já seguido pelo autor quando ele construía a imagem. O espectador não vê somente os elementos representados; revive o processo dinâmico da aparição e da formação da imagem tal como a viveu o autor (Eisenstein, 1969, p. 90).

A montagem cinematográfica nos fornece possibilidades de ruptura e de continuidade com seus materiais imagéticos e sonoros. É considerada uma escrita artística, que pode se desenvolver de muitas formas, desempenhando um papel fundamental no ato da criação.

As imagens de arquivo em movimento e alguns de seus usos

Peter Burke, em *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico* (2016):

as imagens constituem uma fonte fundamental e traiçoeira ao mesmo tempo [...] porque a arte tem suas próprias convenções, porque segue uma linha de desenvolvimento interno e ao mesmo tempo reage frente ao mundo exterior, por outro lado, o testemunho das imagens é essencial para o historiador das mentalidades, porque a imagem é necessariamente explícita em matérias que os textos podem passar por alto com suma facilidade. As imagens podem dar testemunho daquilo que não se expressa com palavras (Burke, 2016, p. 78-79, tradução nossa).

Segundo Lindeperg, as imagens de arquivo ganharam reconhecimento como fontes históricas, pois elas “clareiam os acontecimentos de maneira sensível, renovam os pontos de vista sobre eles, reabrem suas perspectivas; elas guardam

os rostos de homens e mulheres do passado, dão corpo aos ausentes da história, trazem à luz fatos e temas esquecidos” (2015, p. 16). Nesse sentido, o cinema que faz uso de imagens de arquivo pode “ser visto como um dos ‘lugares de memória’ definidos por Pierre Nora” (Amaral, 2011, p.1). Mas, Lindeperg alerta para alguns perigos a que o uso das imagens de arquivo em movimento está sujeito.

A imagem filmada tem um quociente de realidade maior do que o documento escrito; ela parece, assim, limitar a perda existente no âmbito do trabalho histórico. A captação da máquina cinematográfica, por parecer conservar ao mesmo tempo a pegada e o pé, oferece um excedente de real que está na origem de numerosas ilusões. A voz registrada não é mais exatamente a mesma, mas ela já não está mais totalmente perdida. Esse efeito de presença dá a sensação de que algo do que passou *retorna*; ele pode ser, nesse sentido, uma armadilha que atrapalha o trabalho necessário de interpretação. O aparelho de gravação suprime, ao mesmo tempo, a distancia estrutural entre o advento de um fato e sua inscrição, modificando profundamente as condições de escrita e de produção da história (Lindeperg, 2015, p. 17).

A autora aponta, ainda, para a necessidade de um conhecimento das técnicas e das maneiras de se filmar e, se possível, uma reflexão do contexto das tomadas e de seu extracampo. Uma cultura e uma pesquisa aprofundada do cinema e do audiovisual são esperadas por quem usa imagens de arquivo. Ela lembra que uma imagem filmada é muito mais que uma porção do real; ao mesmo tempo, é um documento sobre técnicas de filmagem, maneiras de apreender o mundo, além de ser a expressão de um ponto de vista. É justamente sobre esse tipo de documento, imagens de arquivo, que pretendemos observar a montagem, mas, a partir de uma perspectiva da arte cinematográfica; observar filmes que fazem uso destas imagens como princípio de criação da própria obra.

Em “*Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes*”, Lanza (2010) descreveu alguns modos como esses materiais se comportam em documentários mais recentes. São eles: a ilustração e evocação, e o documento como instrumento de denúncia. Independentemente do tipo de material de arquivo e dos gêneros cinematográficos com os quais trabalharemos, tentaremos nos ater a essas categorias elencadas por Lanza, pela simplicidade e objetividade que elas compreendem.

A ilustração estaria intimamente ligada à prática do documentário expositivo (Nichols, 1997), trazendo informação de maneira inquestionável. Na evocação, o material de arquivo tem a função de evocar tempos passados. Já o documento, como instrumento de denúncia, traz uma suposta objetividade; é um signo do passado com intencionalidade.

Recontando a História

“Baile perfumado” (1997), primeiro filme de longa-metragem dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, em termos de enredo, recria a trajetória do fotógrafo e



Figura 1. Lampião com Benjamin Abrahão. Frame retirado do material de Abrahão usado no filme "Baile Perfumado" (1997).

cinematista libanês Benjamin Abrahão Botto (1890-1938), desde a morte de Padre Cícero (1934) até a sua própria morte. É o que se pode chamar de um filme de época, se nos ativermos à direção de arte e às imagens de arquivo que utiliza. As únicas imagens em movimento existentes do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, e seu grupo, foram produzidas por Benjamin Abrahão, entre os anos 1935 e 1937, e parte dessas imagens que resistiram ao tempo é usada no filme, gentilmente cedida pela Cinemateca Brasileira.³

Apesar de se tratar de imagens documentais que se referem a algo que foi registrado nos encontros de Abrahão com Lampião, o filme de Caldas e Ferreira não faz uso dessas imagens de arquivo apenas como prova de uma realidade que existiu, como um documento histórico. Ao contrário, a montagem de Vânia Debs insere essas imagens como parte da ficção,⁴ dando uma nova vida a esse documento. O procedimento de montagem dos dois materiais, ficção e documental, é muito interessante, pois utiliza um dispositivo da linguagem cinematográfica,

3 Esta informação pode ser encontrada nos créditos finais do filme. Mas, no livro organizado por Amanda Mansur e Paulo Cunha, "A aventura do Baile perfumado: 20 anos depois" (2016), Paulo Caldas diz, em depoimento escrito por ele, que as imagens de Benjamin Abrahão haviam sido recuperadas por José Humberto e Thomas Farkas, para serem usadas no curta "A musa do cangaço" (1982), e que teria sido de Humberto que Lírio e ele compraram um negativo inteiro, e ainda intacto, desse material. Fizeram 2 cópias do negativo, uma para incluírem no "Baile" e a outra doaram para a Cinemateca Brasileira.

4 Essa sequência pode ser encontrada a partir da 1 hora, 14 minutos e 10 segundos do filme.

o plano e o contraplano, para trazer o material registrado por Abrahão para a ficção de Caldas e Ferreira.

Na referida sequência, são apresentados quatro blocos de filme documental de Abrahão, com variadas imagens do bando de Lampião, para quatro planos próximos, ficcionais, dos homens de Getúlio Vargas olhando para tela, ou melhor, para a câmera. No filme “Baile perfumado”, os censores assistem ao filme de Abrahão. A penúltima imagem documental é de uma mulher do bando que aponta o revólver para a câmera de Abrahão, aproximando-se. A montagem corta para um dos homens da censura olhando em *close-up*, volta para a mulher, agora mais próxima, que fecha o rosto, como se reagisse a algo que ela vê. Ficção e documento real dialogam, contracenam olho no olho; as bordas dos gêneros se borram, o documento vira ficção e a ficção vira documento. A utilização desse dispositivo provoca “um conjunto de relações, no qual cada elemento se define por oposição aos outros (presente/ausente), e no qual o espaço do ausente (imaginário) se torna o lugar (é ele que torna visível) em que uma não presença se mistura, ou melhor, se sobrepõe a uma presença” (Parente, 2014, p. 120).

Segundo o jornalista Arthur Aymoré (2005), o filme de Benjamin Abrahão chegou a ser exibido uma única vez em Fortaleza, mas, durante a sessão de cinema, a polícia invadiu a sala e impediu que o público conhecesse o material por inteiro. A cena dos censores assistindo ao filme de Abrahão,⁵ como tantas outras que vemos em “Baile Perfumado”, prova



Figura 2. Imagens do bando de Lampião filmado por Abrahão intercaladas com close-up de um dos censores do filme “Baile Perfumado” (1997), frames retirados do filme.

⁵ Esse material que aqui nos referimos, entra a 1 hora, 14 minutos e 10 segundos do filme “Baile perfumado”. Em outro trecho, há ainda filmagens de Lampião e seu grupo montadas ao estilo do vídeo clipe, a partir de 1 hora, 25 minutos e 50 segundos, intercaladas com imagens do desfile do Vale do São Francisco e da caatinga, que incluem uma aérea com o ator Luiz Carlos Vasconcelos, imagens guiadas pela música “Sangue de Bairro”, de Chico Science. Essa sequência entra no final,

que o filme está repleto de pesquisa documental que inspirou os diretores e seus colaboradores: o roteiro, a direção de arte, os personagens, a atuação dos atores. O material de Abrahão, a que os censores assistem, foi também usado como referência para a *mise en scène*, no filme de Caldas e Ferreira, pois reconhecemos as ações dos personagens ficcionais, quando finalmente vemos essas imagens de arquivo na cena dos censores no cinema: os homens do bando carregando água, a reza guiada por Lampião, Maria Bonita se aproximando para a câmera, Lampião dando ordens para o grupo, a festa, o bando se divertindo.

De fato, é possível perceber que o filme *Baile Perfumado* contou com procedimentos de pesquisa que garantiram um diálogo grande com as fontes documentais. O resultado que aparece na tela não pode ser atribuído apenas à imaginação dos diretores e roteirista, mas à inspiração de dados pautados numa documentação, e na sua leitura, por um pesquisador do tema (Fonseca, 2008, p. 161).

Esse pesquisador foi Frederico Pernambuco de Mello, historiador da Academia Pernambucana de Letras que, de acordo com Caldas, defende que o fim do cangaço está associado à chegada de elementos de modernidade: as estradas, o automóvel, o trem, o telégrafo, a metralhadora e o cinema. Todos esses cenários, objetos e máquinas, estão presentes na criação do filme “Baile perfumado”. Os cineastas pernambucanos, juntamente com o roteirista, aplicaram essa perspectiva ao roteiro. Apesar das imagens de Abrahão não serem inéditas, pois já haviam sido usadas em outros filmes, Caldas e Ferreira atualizaram o registro das imagens do cangaço de uma forma bastante diferente. Além disso, incorporaram à ficção a música do Mangue-beat, usando enquadramentos inusitados, uma fotografia carregada de muitas luzes e sombras, procedimentos que dialogavam com as ideias de Mello e as da modernidade nas artes, em que o figurativo importa menos que o expressivo. “Baile perfumado” é um filme de época diferente, que olha os fatos de maneira obtusa (Barthes, 1984), com uma narrativa cheia de pequenas lacunas temporais, deixando espaço para o espectador também construir. As imagens de arquivo são usadas na montagem como enxertos, pois fazem parte de materiais alheios, mas totalmente internalizados na narrativa do filme, estabelecendo relações de sentido.

A criação em torno do anacronismo em “La última huella”

Em “*La última huella*” (2001), Paola Castillo usa fotografias feitas entre 1918-1924, por Martín Gusinde, padre etnólogo austríaco, e imagens em movimento

logo após o Tenente Lindalvo Rosa descobrir que o bando havia sido assassinado, mas não por ele. No “Baile perfumado”, ainda é possível encontrar trechos do filme “A filha do advogado” (1926), de Jota Soares, como evocação da época e um trecho de uma vaquejada que, ainda segundo Caldas, é um material de arquivo, um filme de “cavação”, realizado pelo próprio Benjamim Abrahão, a exemplo do que alguns cinegrafistas faziam para angariar fundos.



Figura 3. Úrsula Calderón e a avó das remanescentes tecendo junco, frames retirados do filme “La última huella” (2001) (a montagem se dá na mesma ordem que os frames aqui expostos).

produzidas pelo sacerdote missionário salesiano Alberto Maria De Agostini, realizadas entre 1910-1930, criando uma imagem de presença na ausência desses povos. Cristina e Úrsula Calderón são as principais personagens do documentário; as únicas que ainda conhecem o idioma e algumas práticas, descendentes diretas da etnia Yagán, são como *la última huella*.

Partindo dessas duas remanescentes já idosas, o filme de Castillo trabalha a perda da língua Yagán em uma relação direta com o desaparecimento desse povo. Através de palavras ainda lembradas por elas, além da produção de objetos manufaturados em junco, dos preceitos passados dos antigos para os mais novos, da maquiagem feita de tinta natural, usada para festas, e da revisitação de lugares pelas irmãs, Castillo vai reavivando a memória das duas anciãs, tecendo um tempo presente-passado, passado-presente.

Para cotejar esses tempos, Castillo usa as imagens em movimento produzidas por Agostini e as fotos de Gusinde, justapostas de modo a aproximar o tempo passado dos Yaganes (ou Yamanes) com o tempo presente das duas descendentes. Portanto, trata-se de uma montagem de tempos heterogêneos, de acordo com Didi-Huberman, formando anacronismos. Para ele, o anacronismo seria “numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (2015, p. 22). Uma imagem tem o poder de abrir várias frentes interpretativas ao mesmo tempo, ainda mais quando colocadas em relação com outras, correspondendo ao princípio organizador basilar da montagem. A imagem sonora desse filme é composta por vozes e sons ambientes, fazendo uso de música composta, com destaque para instrumentos de sopro, tendo uma importante presença na narrativa, deixando os tempos alongados, fluidos, criando um tempo reticente, por vezes melancólico.

No filme de Castillo, encontramos formas de construção audiovisual que dão ênfase ao esquecimento, o outro lado da moeda da memória. São construções com silêncios, sem falas das irmãs; imagens da natureza apenas com música e som ambiente; a maneira como são ditas e repetidas as palavras no idioma yagán, acompanhando paisagens; as elipses e a fragmentação narrativa, tão comuns

aos documentários, expõem esses esquecimentos, ao mesmo tempo em que dão lugar ao devir do presente.

Os filmes que não seguem ações em uma continuidade espacial e temporal e não produzem relações lógicas entre seus fragmentos usam a montagem para demonstrar relações e organizar significações nem sempre óbvias (Amiel, 2007). As formas que Castillo propõe em suas abordagens às irmãs e no posicionamento das imagens de arquivo dentro do filme permitem que os espectadores conheçam alguns costumes, um pouco dos rituais, da arte e dos saberes do povo Yagán. A montagem com as imagens de arquivo cria relações de sentido, mas também produz emoções pela maneira reticente da construção fílmica.

Castillo não lida diretamente com as origens e os propósitos de produção que as imagens de Agostini ou as de Gusinde tiveram na época em que foram criadas, ao menos não em forma de denúncia. No máximo, uma denúncia velada, já que as duas remanescentes dos yaganes pertencem a uma cultura já morta. Ao fazer uso dos arquivos como prova de uma existência anterior, identificamos essa forma mais como evocação de um tempo passado para falar do tempo presente das personagens, e de um alerta para possíveis outros extermínios. O filme fala das consequências da extinção de uma cultura, mas não diretamente de suas causas.

“A paixão de JL” (2016): montando vestígios

De que imagem de arquivo falamos quando se trata de “A paixão de JL” (2016), de Carlos Nader? Trata-se de um filme inteiramente construído de diferentes imagens de arquivo; por isso, não o consideramos um filme de compilação, em sua forma estrita.⁶ Em termos de materiais formais do audiovisual, o filme é composto de um diário sonoro gravado por José Leonilson (1957–1993), quando descobre que é portador do HIV; a imagem em detalhe de um gravador K-7 em movimento; diversos trabalhos do artista filmados por Nader, como pinturas, trabalhos em tecido e roupas; um caderno com desenhos e notas de trabalhos a serem executados pelo artista, rastros de seu processo criativo; uma fotografia do pai e da mãe; imagens de outros filmes ou clipes musicais, noticiários da TV, acontecimentos do mundo escolhidos por Nader, mencionados direta ou indiretamente por Leonilson e incluídos em determinados momentos. Imagens que pertencem a arquivos mais particulares que outros, como o caderno dos esboços das obras, as obras em si de JL, ou ainda o diário gravado em fitas K-7 pelo artista. Outras imagens são provenientes da mídia televisiva de fatos ocorridos no Brasil e no mundo, portanto mais ligadas a fatos históricos e culturais, como os trechos

⁶ Filmes de compilação são filmes construídos por imagens e sons pré-existentes, cujo procedimento de criação se dá a partir de reapropriação de diversos arquivos audiovisuais para apresentar novos pontos de vista sobre determinado contexto histórico. De algum modo o filme de Nader poderia ser tipificado como filme de compilação, mas as imagens de arquivo usadas são tão diversas, tão particulares, que custa-nos pensar dessa maneira.

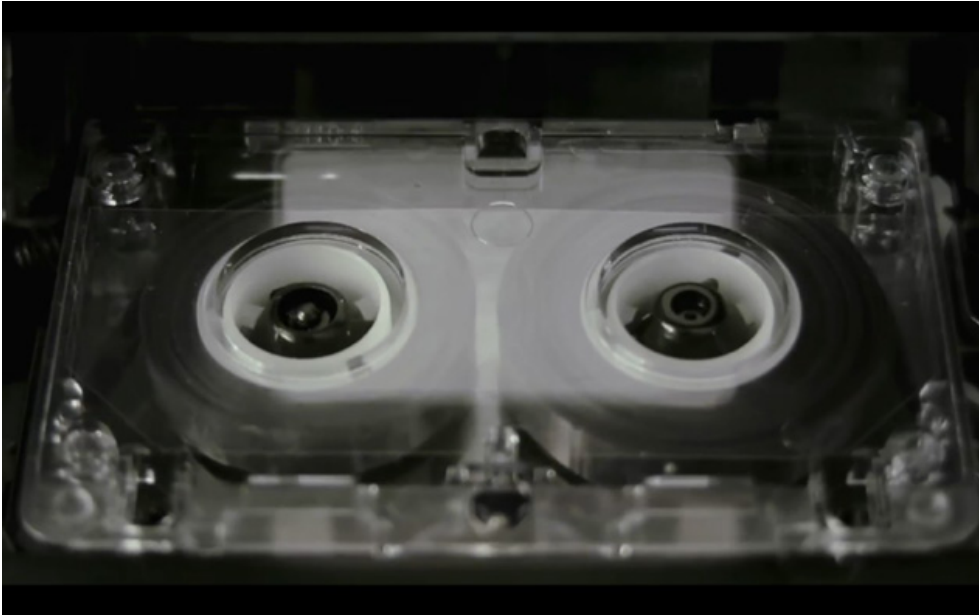


Figura 4. O gravador de José Leonilson. Frame retirado do filme “A paixão de JL” (2016), de Carlos Nader

de filmes que entraram em circuito nos anos 1990 ou um clipe da Madonna. Já as imagens das obras desenhadas de Leonilson, a imagem do gravador e das mãos que manuseiam os croquis de trabalhos são imagens visuais produzidas pela direção para o filme. Imagens de variadas escalas, como categoriza Malinowski (2021), ora públicas, ora privadas.

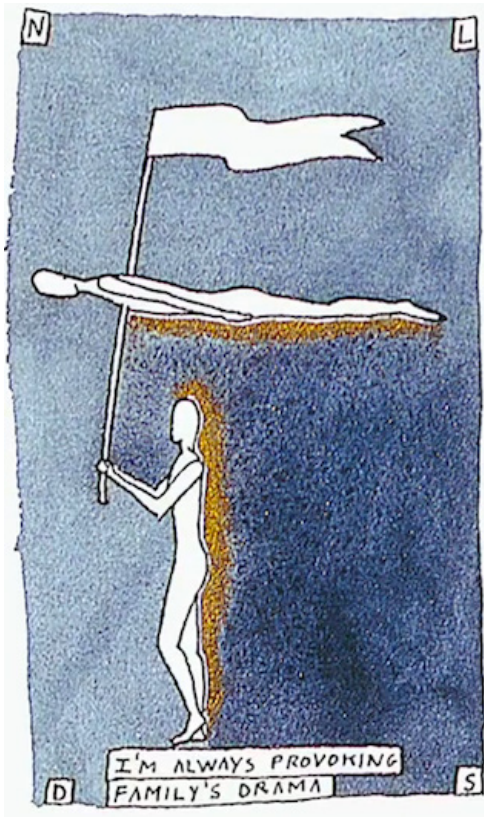
Há, nessa montagem de “A paixão de JL” (2016), uma espécie de conversa de Nader (diretor e montador), que reage ao que diz Leonilson (voz do artista gravada, fragmentada em diferentes dias), uma conformação da lembrança associativa do diretor em relação ao que escuta do amigo ausente, e que dá sentido às suas escolhas, elegendo formas de como suturar todos estes materiais.

De 1990 até o ano de sua morte, em 1993, José Leonilson (1957-1993), artista visual cearense radicado em São Paulo – cujas iniciais, JL, compõem o título do filme –, gravou um diário falado, em que alinhavava livremente temas cotidianos, políticos, artísticos e filosóficos. O objetivo seria transformar o material em um livro, relacionando vida e obra, mas o projeto permaneceu incompleto (Altberg, 2023, p. 26).

Através da materialidade da voz do artista, o filme nos coloca como ouvintes de seu diário; somos capazes de sentir sua presença. A voz de Leonilson é usada como guia de tudo que está associado a ela. Essa voz deixou vestígios de seus estados de espírito, suas inspirações, seus desejos e medos. Com esse material, Nader elabora um filme delicado, sensível, profundo, tanto quanto nos dá a conhecer a obra do artista, esse que foi seu amigo e agora personagem central de seu filme.

As imagens de arquivo, em geral, aludem tanto a um contexto social e histórico quanto a imagens particulares. Os depoimentos de Leonilson remetem

Figura 5. Pintura de Leonilson, escolhida por Nader, quando ouvimos o artista falar dos pais. Frame retirado do filme "A paixão de JL" (2016).



a um determinado tempo (anos 1990), a lugares (Brasil, Nova York), a acontecimentos culturais (filmes em cartaz, novelas e programas seriados de televisão), a medos e preferências sexuais (AIDS no mundo, amigos e artistas mortos), a notícias no mundo (o bombardeio do Iraque pelos EUA, a queda do muro de Berlim), suas posições e afetos em relação a todas essas coisas que vivia. Mesmo as imagens que não foram produzidas com a finalidade de se tornarem públicas, como o diário na forma de áudio, quando revisitadas, nos levam a memórias particulares ou coletivas. A interpretação dessas imagens pode variar em função de quem as lê/escuta, dependendo das vivências de cada um.

As associações realizadas por Nader, nessa montagem, são bastante claras para quem viveu esses anos. As correspondências não deixam espaços para dúvidas; poderíamos dizer que é

uma montagem bastante simples, que associa coisas óbvias. Muitas vezes, o que é dito (ouvido) leva a uma imagem visual como ilustração daqueles fatos comentados. Outras vezes, é a escolha de Nader que se desvela na montagem, apontando seu processo subjetivo. Mas, há uma parte na montagem de Nader que tangencia o processo de criação das obras visuais de JL, por escolher imagens das obras a partir do que se escuta, dando a impressão de que o que é dito por Leonilson para o gravador teria motivado a criação dessas obras, que aparecem justapostas. A montagem do filme é realizada com recursos de efeitos visuais, como fades entre os blocos e superposições. Inicialmente, a direção escolhe uma narrativa aberta em relação à cronologia dos fatos, mas, depois percebemos a passagem de um tempo mais cronológico, devido à piora do estado de saúde de JL. Existem declarações bastante particulares, próprias do sujeito que fala. Em se tratando de um artista visual, o diário e a obra artística de Leonilson, mostradas e escolhidas por Nader, se entrecruzam, formando um conjunto interativo, que aponta para possíveis processos de criação, tanto de Leonilson quanto de Nader. As imagens de noticiários ilustram e ratificam momentos históricos, ao mesmo tempo em que dão vida ao cenário em que viveu Leonilson, um brasileiro de



Figura 6. Fotografia fixa, de objetos queimados à esquerda.¹ À direita imagem de um menino acompanhada pelo depoimento de um homem adulto sobre a invasão do Monte. Frames retirados do filme “EAMI” (2022).

trinta e seis anos, artista sensível, um homem que declara seus afetos e paixões, atravessado por tudo e por todos, que produziu uma obra visual elegante, simples e potente. O filme de Nader nos apresenta “pequenos blocos de espaço-tempo, pequenos segmentos de imagens arrancados ao fluxo de sua vida, algo assim como lampejos ou vislumbres de beleza, celebrações efêmeras de gestos, movimentos e sensação” (Gonçalves, 2014, p. 14). A montagem articula sons e imagens em um projeto em que tanto participam as lógicas de continuidade, no sentido da articulação, como as lógicas de ruptura, criando uma história, uma narrativa sobre José Leonilson.

¹ Em algumas entrevistas, Encina revela que a fotografia foi registrada pelos próprios invasores, assim como o áudio da invasão que se escuta no filme.

Fabulação da memória em “EAMI”

“EAMI” (2022) é o quarto longa-metragem da cineasta paraguaia Paz Encina. Segundo a diretora, o tema desse filme foi proposto por um grupo da etnia indígena Ayoreo Totobieguosode, do Chaco Paraguai, quando ela os procurou. Eles rejeitaram a sua ideia inicial e propuseram que ela falasse sobre o episódio da expulsão desse povo do Monte. Sobre isso lhes interessava falar, sobre sentir-se longe de um lugar que tinham como seu. EAMI quer dizer Monte ou Mundo, e esse grupo foi afastado de seu mundo a força.

O filme de Paz Encina pode ser considerado um documentário ensaístico, ou mesmo uma ficção, em sua essência, cujo material de pesquisa documental está totalmente incorporado e diluído em sua construção criativa. Cada trabalho realizado por Paz Encina resulta de pesquisa histórica, cultural, social e política de seu país. Sua obra conjuga de maneira singular imagem e memória, pois dedica-se a refletir – e a fazer refletir – sobre os traumas e os horrores da história do Paraguai. O exato gênero a que pertence “EAMI” pouco importa, porque ele é um pouco de tudo isso. Essa não filiação direta a uma forma cinematográfica diz muito das obras dessa cineasta, que também se dedicou à videoarte e às instalações artísticas.

Exílio, diáspora, perda, são temas que Encina está acostumada a trabalhar, haja visto seus outros filmes. Mas, nesse caso, ela precisou compreender as coisas de modos diferentes, como a relação dos homens com a natureza. “o que é fábula para nós, é cotidiano para eles.” Ela também teve que fazer um exercício de deslocamento, de mudança de paradigmas em seu modo de trabalho ao realizar filmes, e até mesmo em sua forma de pensar: “me deixei levar por uma visão distinta de mundo, onde falar com gente, plantas e animais é de sua natureza”.

O filme se engaja, então, na causa do povo Ayoreo por seu território perdido, mas sem ser panfletário, com muita poesia. A ideia inicial do filme seria um documentário tradicional, com testemunhos, mas que é abandonada. No entanto, as cenas do xamã que vemos curando crianças são documentais, foram atos reais de cura registrados, assim como os depoimentos de homens e mulheres que foram realizados para a câmera, mas que terminaram não sendo usados como imagens visuais, apenas como imagens sonoras (Deleuze, 1990) dessas pessoas, e que no filme estão associadas a imagens de crianças, embora sejam vozes de adultos. Esse deslocamento entre imagens visuais e sonoras cria uma abertura no entendimento de quem assiste. As informações não são categóricas; elas sensibilizam o espectador, deixando-o livre para sua própria interpretação. Encina gravou também uma voz feminina – que se identifica como Asojá, a voz de um pássaro –, que faz o relato desde nascimento da cultura Ayoreo, da sua cosmovisão de mundo, e que também fala da dor da expulsão e fuga do Monte: “hoje sobrevoou um mundo que corre, como outrora fugiu o meu povo. Hoje minhas asas estão danificadas. Meus olhos, meus olhos estão fechados”. Assim começa o filme, com uma imagem de duração de cerca de 11 minutos, mostrando uma

grande movimentação sonora, um passar do tempo impossível de se mensurar. Encina nos mergulha em um sonho/pesadelo, para nos fazer despertar.

Encina usa uma única imagem visual de arquivo, uma fotografia realizada pelos próprios invasores. A foto mostra o chão com cinzas e objetos indígenas queimados. Ao lado esquerdo, embaixo, a data que foi registrada: 17.11.1994. Nesse sentido, trata-se de um arquivo denúncia, vestígios de algo que lhes passou realmente. O filme também traz um arquivo de áudio gravado no dia em que houve a invasão e expulsão da aldeia. Essa imagem sonora é usada duas vezes – a primeira entrada inicia por volta dos 08 min e 50s até 10min e 20s, quando aparecerá o título *EAMI*. Nesse trecho inicial, o áudio está mixado com outros sons acrescentados na pós-produção do filme. Vento, máquinas, fogo, gritos: “*Los coñones!*”. Palavra usada por eles para se referirem aos insensíveis. A segunda entrada desse áudio da invasão, agora sem outros sons adicionados, se dá quando a mulher menonita⁷ se aproxima de um rádio no interior de sua casa – no tempo do filme, corresponde a 47 min e 18s – 49 min e 11s. Na voz de um entrevistado, ouvimos a confirmação de que esse áudio da invasão é um material de arquivo, documental, e que foi gravado no mesmo dia da invasão. Após ter escutado esse áudio, depois 25 anos do acontecido, o homem pôde reconhecer sua própria voz em desespero, gritando.

A montagem de Jordana Berg produz um efeito sinestésico, a partir dos encadeamentos imagem-som: o que se vê não remete necessariamente ao que lhe precede ou o que lhe segue de imediato, mas, de certo modo, lateralmente a aquilo que se ouve no comentário. Assim, a articulação entre esses dois níveis ao invés de completar a enunciação, se desloca, produzindo novas possibilidades de significados. Uma montagem longe de causa e efeito, perseguindo não apenas o ver ou o ouvir, mas o sentir, os afetos, as sensações.

Por sua feitura, composta de enunciados não categóricos – ora Asojá é um pássaro, ora é uma mulher, ora é Eami, um todo feito de presente passado e futuro –, de uma progressão sinuosa e da dissociação entre o sonoro e o visual, o sistema de significação só se constitui na interação desses dois níveis, como uma terceira realidade. As imagens que resultam dessa deambulação se tornam legíveis ou mentais (Deleuze, 1990), figuras do pensamento que desmontam os sistemas de percepção convencionais. Esses procedimentos resultam em um trabalho conceitual sobre memória de um povo – ensaiada por Encina – e sua relação com um espaço muito especial. Destacamos, ainda, a longa duração dos planos visuais, com uma presença da natureza exuberante, viva, levando o espectador para dentro desse espaço natural.

7 Os menonitas são uma seita cristã ortodoxa, com códigos de comportamento estritos. Chegaram ao Paraguai nos anos 1920, vindos de diversas origens como Canadá, México e Alemanha. Informação em <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-44090918>. Acesso em: dez. 2023.

Imagens que surgem

Os quatro filmes escolhidos trazem imagens de arquivos trabalhadas na montagem como elementos que impulsionam a força criativa das obras. “A paixão de JL” (2016) praticamente não existiria sem todas as imagens que Nader toma de empréstimo, com destaque para a imagem sonora de José Leonilson, gravada pelo próprio artista, e arquivada também por ele, resultando em uma verdadeira obra-homenagem sobre uma pessoa e seu tempo. Essas imagens de arquivo não são usadas apenas de forma a ilustrar os acontecimentos da época. Elas proporcionam uma imaginação histórica, misturando o público e o privado em uma narrativa que traz um maior compartilhamento de experiências com aqueles que presenciaram os fatos narrados, com aqueles que sentiram no corpo e na alma prazeres e dores daquele tempo histórico. Em “*La última huella*” (2001), as imagens de arquivo dialogam com as imagens das duas irmãs e dão sustentação ao tema do desaparecimento da etnia Yagán, no sul do Chile. Como afirmou Rancière, “o real não é para ele (o documentário) um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido” (2013, p. 160). É através da montagem dos registros das irmãs Calderón, no presente do filme, relacionadas com as imagens de arquivo do passado, como evocação desse tempo, que as imagens desse desaparecimento surgem, banhadas por uma onda de melancolia que nos atinge e nos faz pensar sobre esse desaparecimento. Poderia ter sido diferente? As imagens dos antropólogos do passado contribuíram para que tudo isso acontecesse? Em “Baile perfumado” (1997), os narradores/diretores são capazes de identificar no passado os germes de uma outra história, mas não a repetição daquilo que já foi narrado, uma repetição diferente, uma escritura nova, abrindo espaço para uma outra forma de ver essa história. Ao trazerem as imagens de arquivo para a ficção, desconstroem a heterogeneidade entre as imagens. Eles trazem uma música contemporânea para um filme de época, uma música que também bebe na tradição e no popular, que articula os tempos heterogêneos, interna e externamente, de forma intensa e breve. “*EAMI*” (2022) é uma ficção da memória, uma vez que Encina não viveu essa expulsão do Chaco paraguaio, mas se dispôs a escutar e a traduzir, com leveza e beleza, a força que tem um lugar, uma determinada natureza, para aqueles que entendem a vida como algo holístico. É uma obra de cunho bastante artístico, subjetiva, pincelada com pequenos documentos de denúncia, uma ficção que produz história.

O uso de imagens de arquivo nos filmes escolhidos não se traduz em uma ilustração pura, mas provoca, pela mediação da montagem, a criação de novas imagens como imagens da dor, da ausência, da existência e de histórias.

Referências

A PAIXÃO de JL. Direção Carlos Nader. Produzido por Flávio Botelho e Kátia Nascimento. Montado por Yuri Amaral e Carlos Nader. Brasil, Rio de Janeiro, 2015.

ALTBERG, Maria de Abreu. **Na trilha da voz: gestos de encontro e escuta no cinema contemporâneo**. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Rio de Janeiro: PUC-RJ, Departamento de Letras, 2023. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/63607/63607.PDF>. Acesso em: 15 mai. 2023.

AMARAL, Carolina. documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, n.º 62, p. 235-250, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/mMfLY7wQcCT5LV73RxjtwNf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 jan. 2023.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/FUMEC, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1990.

AYMORE, Artur Eduardo Valente. **O outro olho de lampião: a imprensa na construção da figura do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva (1922-1972)**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

BAILE perfumado. Dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produzido por Germano Coelho Filho, Marcelo Pinheiro, Aramis Trindade, Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Montado por Vânia Debs. Brasil, Recife, 1997.

BURKE, Peter. **Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico**. Trad. Teófilo Lozoya. Barcelona: Crítica Barcelona, 2016.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Revista Portuguesa da Imagem Movimento Aniki**, v. 4, n.º 2, p. 269-288, 2017. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/299/pdf>. Acesso em: 18 out. 2022.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: editora Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EAMI. Dirigido por Paz Encina. Produzido por Denisse Chapa. Montado por Jordana Berg. Paraguai, França, 2022.

EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

FONSECA, Vitoria Azevedo da. **O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990**. Tese (Doutorado em Cultura e História). Niterói: História Social, UFF, 2008. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_FONSECA_Vitoria_Azevedo_da-S.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e**

arte contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

LA ÚLTIMA huella. Dirigido por Paola Castillo. Produzido por Errante produções, Adrián Solar. Montado por Coti Donoso. Chile, 2001.

LANZA, Pablo. Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. **Revista Cine Documental**, Buenos Aires, v. 1, 2010. Disponível em: https://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html. Acesso em: 12 fev. 2022.

LEYDA, Jay. **Films beget films, a study of the compilation film**. Londres: George Allen & Unwin, 1964.

LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”. **Devires**, Belo Horizonte, v. 12, n.º 1, p. 12-27, jan-jun, 2015.

MALINOWSKI, Gabriel. A paixão de JL: a variação de escala no filme de compilação e a reprogramação da história. **Eikon: journal on semiotics and culture**, n.10, Ano 2021. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/eikon/article/view/987>. Acesso em: 07 jan. 2023.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.

PARENTE, André. Moving movie – Por um cinema do performático e processual. In: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

PERLOF, Majorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. São Paulo: Edusp, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. São Paulo: Campinas, 2013.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1978.

SANTOS, Marcelo Moreira. A Montagem Cinematográfica: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. **BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. 2020. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/santos-marcelo-2020-montagem-cinematografica.pdf> acesso em março de 2021. Acesso em: 09 mar. 2021.

WEINRICHTER, Antonio. **Metraje encontrado, la apropiación en el cine documental y experimental**. Navarra: Fondo de Publicaciones, 2009.

Virginia Osorio Flores

Possui graduação em Desenho Industrial Projeto de Produto pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1999), mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006) e Doutorado em Multimeios pela Unicamp (2013).

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0441-082X>

Da escola para as ruas: de uma ocupação de si a uma estético-política urbana

De l'école à la rue : d'une occupation de soi à une esthétique-politique urbaine

Mariana Pimentel

(Coletivo 28 de Maio, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil)

Jorge Vasconcellos

(Coletivo 28 de Maio, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil)

Resumo: Propomos pensar as ocupações secundaristas como dispositivos de subjetivação-artista, pois se estabeleceram um outro modo de habitar o espaço escolar e de realizar ações urbanas. Defendemos que os estudantes reinventaram a si mesmos, acionando uma estética de si, ao mesmo tempo em que realizaram ações urbanas por meio de procedimentos estético-políticos e performáticos, acionando modos próprios ao campo da arte de operar, embaralhando a partilha do sensível entre o que é arte e o que é ativismo.

Palavras-chave: ocupações secundaristas. ações estético-políticas. dispositivo de subjetivação. ativismo. arte.

Résumé: *Nous nous proposons de penser les occupations secondaires comme des dispositifs de subjectivation-artiste, alors qu'une autre manière d'habiter l'espace scolaire et de mener des actions urbaines s'est instaurée. Nous soutenons que les étudiants se sont réinventés en déclenchant une esthétique d'eux-mêmes en même temps qu'ils ont mené des actions urbaines à travers des procédures esthétique-politiques et performatives, déclenchant des modes d'exploitation propres au champ artistique, mélangeant le partage du sensible entre ce qu'est l'art et qu'est-ce que l'activisme.*

Mots Clés: *occupations secondaires. action esthético-politiques. dispositifs de subjectivation. activisme. art.*



Figura 1. A escola é nossa. Fonte: Grupo Contrafilé

Introdução

É muito comum quando pensamos nos levantes estudantis de 2015-2016, as ocupações secundaristas, convocarmos as famosas imagens das manifestações, em que as carteiras das salas de aula são levadas pelos estudantes para as ruas, a fim de produzir um efeito performático de ocupação do espaço urbano, deslocando o objeto carteira, lugar onde o estudante se senta para assistir às aulas, para a condição de um objeto de ação política. Dessa feita, a carteira ganha força política e status de objeto estético justamente por ter a sua função deslocada: de dispositivo de uma postura corporal de espectador-passivo (sentem-se!) para o de objeto que aciona um levante. O levante estudantil. Os corpos estudantis se levantam. Levantam-se de suas carteiras ao se insurgirem contra a reforma escolar proposta pelo governo paulista. Levantam-se das carteiras de sala de aula e ocupam as ruas, levantando também as carteiras e as conduzindo para o espaço público, produzindo um contra-dispositivo escolar: as carteiras nas ruas ocupando o espaço urbano agora são a própria imagem do levantemo-nos! E ocupemos!

Levantem-se e ocupem-se de si mesmos!

Mas como queremos mostrar, essas ações urbanas de caráter estético-político só foram possíveis porque as ocupações secundaristas, que ocorreram em muitas cidades do Brasil, para além de um movimento político de reivindicação



Figura 2. Corpos-cadeira. Fonte: Grupo Contrafilé

de diretos, realizado pelos estudantes, estabeleceram um território de invenção de modos outros de habitar o espaço escolar. Como disse um dos estudantes de luta, no documentário “Acabou a paz: Isso aqui vai virar o Chile”: nós descobrimos que a escola é nossa. E esse “nossa” em nada se confunde com uma relação de propriedade, mas sim de possibilidade de tomar pra si a tarefa de inventar esse lugar. E é exatamente isso o que eles fazem, mas por meio da criação de um dispositivo de subjetivação que, antes de tudo, destitui as funções estanques que constituem o espaço escolar: o estudante, o professor, o funcionário, a faxineira, a cozinheira, o jardineiro etc.

Ao romper com o circuito funcional estanque e disciplinar estudante-estudante indo ao encontro do estudante-ativista, foi possível pôr em relação todas as demais funções: estudante-professor, estudante-cozinheiro, estudante-faxineiro, estudante-jardineiro, estudante-etc.¹ Ao tomarem para

1 Aqui, tomamos de empréstimo a ideia-noção proposta por Ricardo Basbaum de artista-etc. O artista-etc é aquele que quebra o circuito artista-artista, pondo em questão, assim, a função artista no circuito de arte, o que torna possível que o artista entre em devir, artista-curador, artista-professor, artista-escritor...



Figura 3. Práticas domésticas. Fonte: Grupo Contrafilé.

si a tarefa de pensar e propor o que iriam estudar, estabeleceram uma política de aliança com a luta dos professores, trazendo para dentro da escola não apenas os professores ali lotados, mas toda uma rede de professores; ao tomarem para si a tarefa de organizarem a escola, de faxinarem a escola, de cozinhareem na escola, entram em aliança com todes envolvidos nessa função, abrindo espaço para a entrada de outras pessoas dispostas a realizar a tarefa. Dessa forma, as ocupações operaram uma abertura da escola para a rua, para o bairro, para a cidade...

Muitos foram os artistas e ativistas que se aliançaram com es estudantes de luta, tanto no oferecimento de oficinas quanto na elaboração das ações de rua. Mas, gostaríamos de destacar o trabalho do coletivo ativista de artistas e educadores Grupo Contrafilé. Esse coletivo, atuante na cidade de São Paulo há mais de uma década, realizou com os estudantes um trabalho coletivo para a exposição “Playgrounds 2016”, no Museu de Arte de São Paulo. Para tal, foi criado um “espaço dispositivo” dentro do Museu:

uma instalação composta por diversos ambientes de trabalho, de diferentes naturezas, que abrigou encontros com estudantes, educadores, artistas, pesquisadores, amigos e outras pessoas ativas no processo – e o trabalho

desenvolveu-se em seis encontros – ora no Espaço-Dispositivo do MASP, ora nas próprias escolas públicas estaduais. (Contrafilé, 2016)

Com isso, o Contrafilé não apenas realizou um trabalho com os estudantes de luta, como criou uma zona de indiscernibilidade entre o espaço do Museu e o espaço das escolas ocupadas, dando a ver o caráter artístico/inventivo das ocupações secundaristas, isto é, o dispositivo de subjetivação-artista ali gestado e vivido. Não por acaso, o título do trabalho é “A batalha do vivo!”.

Mas isso só foi possível por, justamente, o grupo de ações performáticas urbanas e práticas pedagógicas radicado em São Paulo, Grupo Contrafilé, ter entendido a intrínseca relação entre a reinvenção do espaço escolar pelos estudantes de luta com o modo como os estudantes ocuparam as ruas. Isto é, entenderam que é ao mesmo tempo que uma estética de si coletiva se institui nos espaços coletivos escolares que esses estudantes também passam a tomar para si a invenção de uma estética-política estudantil de ocupação das ruas. Isso evita que transformem a sua ação no Museu em um trabalho de arte puro, fechado em si mesmo, arte-arte: isto é, trazem para dentro da sua ação no museu o próprio caráter de indiscernibilidade entre política e arte, que a ação dos estudantes instituiu na ocupação das ruas e das escolas.

Ora, essa indiscernibilidade entre práticas artísticas e práticas ativistas é o que, justamente, apontamos, em nosso contramanifesto “O que é uma ação estético-política?”, e em artigos e ações do Coletivo 28 de Maio, como o caráter estético-político não só das jornadas de 2013, mas antes mesmo de uma nova forma de fazer política que se instituiu no Brasil, a partir de 2010. Ou ainda mais, o que denominamos de giro minoritário no fazer político e no fazer artístico da última década.

Como vamos procurar mostrar, o “referente” giro minoritário produziu uma zona de indiscernibilidade de mão dupla entre arte e ativismo, tornando possível, por um lado, que as pautas ativistas adentrassem o campo da arte, pondo em cheque seus dispositivos de saber-poder, por meio de ações e práticas artísticas; como, por outro lado, as práticas ativistas tomaram para si táticas e estratégias de ação estéticas próprias ao campo da arte para agirem sobre o campo social. Assim, a questão ativista não é um conteúdo incorporado pelos artistas aos seus trabalhos, mas uma forma ativista de produzir arte, tendo como foco de ação a crítica ao próprio campo da arte enquanto lugar social. Da mesma forma, o que vemos nas ações ativistas não é uma imitação (mímesis) de procedimentos próprios ao campo da arte sendo utilizados, mas a compreensão de que o ativismo contemporâneo tem como campo de luta os dispositivos de saber-poder que atuam sobre os corpos (biopoder) ou como tão certamente propôs Jacques Rancière sobre as condições de possibilidade do “dar a sentir”. Se o poder visa a materialidade dos corpos, e em nosso caso brasileiro a governamentalidade colonial dos corpos, o território de disputa, o campo de lutas tornam-se os próprios corpos.

— PROJETO PARA UM ESPAÇO DISPOSITIVO —

a batalha do vivo

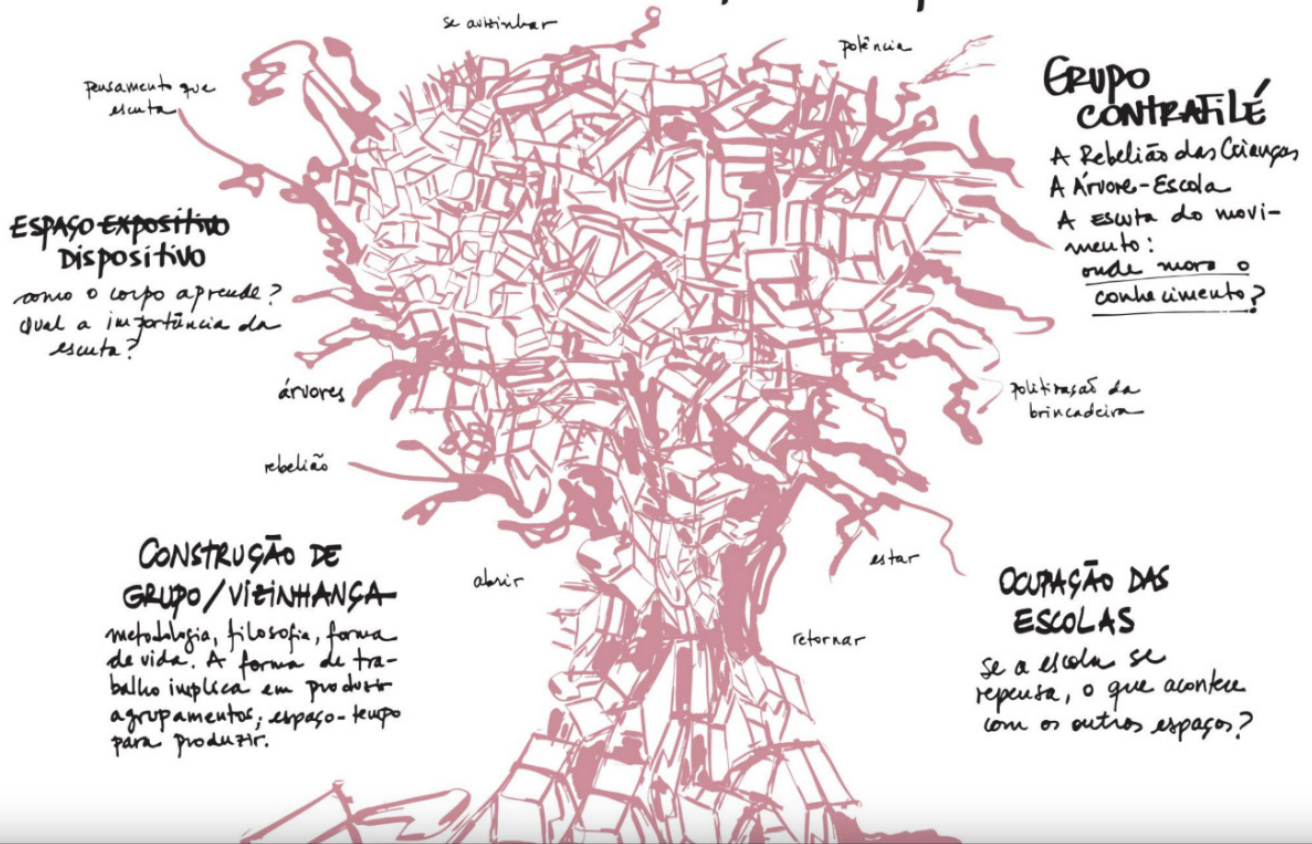


Figura 4. Espaço Dispositivo. Fonte: Grupo Contrafilé.

Vemos se formar uma aliança estético-política entre práticas artísticas e práticas ativistas que tem como campo de lutas comum a disputa da partilha do sensível. Esse conceito, tão central nos textos de Jacques Rancière sobre política e das relações que a política e a arte entretêm, deve a sua força não somente a reconfiguração que o filósofo propõe entre esses dois campos, estética e política, mas também, e exatamente por isso, por sua força nominativa. O conceito já traz em si, em seu nome, ao mesmo tempo o seu caráter político e estético, pois toda partilha envolve uma divisão, uma repartição, mas também um comum, um senso de pertencimento (ou de não pertencimento):

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas [...] Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. (Rancière, 2005, p.15)

Ou seja, esse conceito é, ao mesmo tempo, um conceito-chave para entendermos o funcionamento da práxis política e para para compreendermos o campo das práticas estéticas. Daí Rancière dizer que é

a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das 'práticas estéticas', no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que "fazem" no que diz respeito ao comum. (Rancière, 2005, p.17)

Essa estética primeira é o "solo comum" entre o fazer política e o fazer arte. E é, portanto, nesse solo comum, nesse território sensível primeiro que arte e ativismo se entrelaçaram, criando uma zona de indiscernibilidade entre as práticas artísticas e as práticas ativistas, as quais nomeamos de práticas estético-políticas. Portanto, o que está em jogo com a proposta desta noção analítica não é definir um novo território, seja de ação política, seja de práticas artísticas, mas apontar na atualidade um novo tipo de relação que torna possível afirmar a indeterminação, a indiscernibilidade, como a força dessas práticas. Não nos interessa debater se as ações dos coletivos anarcopunks atuantes na cidade do Rio de Janeiro, como Coiote, Anarco Funk, Bloco Livre Reciclato ou as ações realizadas na e a partir da Aldeia Maraká'nà² ou Casa Nem³ são ou não arte, mas dá a ver essa zona cinzenta onde o que está em jogo não é reivindicar o caráter político da arte, mas fazer esse solo primeiro, esta estética primeira aparecer como território de luta, território de disputa. Da mesma forma, não nos interessa apontar o caráter político de ações, performances ou mesmo objetos produzidos por pessoas ou coletivos já reconhecidos como artistas pelo campo da arte, mas apontar justamente como, por meio de seus trabalhos, eles põem em cheque as condições de possibilidade do fazer arte. Como fazem emergir no interior mesmo da instituição de arte essa estética primeira que define a partilha entre o que é e o que não é arte e quem pode e quem não pode fazer arte. Portanto, quando Cecília Cavaliere expõe uma vassoura em um espaço de arte com o título "A Pensadora", ela não está fazendo arte feminista, isto é, uma arte com temática feminista, mas, por meio de sua obra, ativando um questionamento feminista do próprio campo da arte: seu elitismo, seu caráter patriarcal e machista que exclui de seu campo de reconhecimento, desse comum partilhado como arte, justamente todas as atividades e os corpos implicados na reprodução da vida.

2 Ocupação e aldeamento indígena urbana na região da grande Tijuca, ao lado do Estádio Mário Filho (Maracanã) na cidade do Rio de Janeiro-RJ, na qual se instalou, resistindo aos poderes instituídos, uma aldeia indígena pluriétnica.

3 Centro de acolhimento e de práticas educacionais com fins de inserção social de pessoas trans, travestis e transvestigêneros que surgiu da luta política de líder das travestis e das putas Indianara e Siqueira, inicialmente no bairro central da cidade do Rio de Janeiro, a Lapa, e hoje ocupa um casarão no Flamengo, na mesma cidade.

Conclusão

Portanto, como defendemos, esse giro minoritário evidenciou um contrassistema de práticas artísticas operando além e aquém do sistema de arte institucional heteropatriarcal e colonial brasileiro. Como anunciou Cripta Djan: o pixo é o que tem de mais conceitual na arte contemporânea. É preciso recusar o conceito de arte vigente não só para tornar visível outros modos de praticar a arte em nossa atualidade, mas para, principalmente, RETOMAR o caráter dissidente que está contido na noção de arte no Ocidente. Entre nós, Godard é cultura, a performance da árvore de José Guajajara, na Aldeia Marakan'A, é arte. Entre nós, Marina Abramovich é cultura, a ação de pôr os seios de fora, de Indianara Siqueira, pessoa de peito e pau, é arte. Entre nós, Duchamp é cultura, a ação de reinvenção do modo de vida escolar pelas ocupações secundaristas é arte. A cadeira levantada e deslocada para a rua é arte.

A arte é sempre um território em disputa. E foi essa disputa, a disputa primeira, em que as práticas políticas e as práticas estéticas confluem, que as ocupações secundaristas deram a ver. Foi isso que o Grupo Contrafilé sacou, propondo uma relação com as ocupações secundaristas por meio de um contradispositivo: uma outra disposição espacial, romper com o caráter expositivo em prol de um caráter dispositivo; uma outra disposição temporal: a ação acontecendo ao mesmo tempo no espaço museológico e escolar; uma outra disposição subjetiva: entrar em confluência com as ações secundaristas e por meio desta confluência, pôr em questão o próprio lugar do qual parte para entrar em relação com as ocupações secundaristas.

Referências

- VASCONCELLOS, Jorge e PIMENTEL, Mariana. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). **Revista Vazantes**, periódico do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará/PPGArtes-UFC, nº 1. pp. 192-200.
- ALTMAYER, Guilherme. Notas para uma curadoria transviada. In: REZENDE, Renato (org.). **Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020)**. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- BEY, Hakim. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.
- BEY, Hakim. **Caos, terrorismo poético e outros crimes exemplares**, (Web).
- BUTTNER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMNITZER, Luiz. Arte contemporânea colonial. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, 266-274.

CONTRAFILÉ, Grupo. a batalha do vivo. Grupo Contrafilé, secundaristas de luta e amigos. **Caderno da Exposição Playgrounds 2016**. Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2016.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ESBELL, Jaider. Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo. **Select, nº 39**, junho de 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 3ª edição, 1982.

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

GUÉRON, Rodrigo; VASCONCELLOS, Jorge. depois de junho... o que nos resta fazer? ações estético-políticas! (notícia de um Brasil insurgente: as manifestações de junho-2013 e a reação microfascista a elas). **Revista Alegrar**, nº 15, Ouro Preto, MG, 2015.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. REZENDE, Renato (org.). **Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020)**. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**. Arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume, 2011.

MOQUEM_SURARÎ. **Arte Indígena Contemporânea**. Catálogo. São Paulo: MAM-SP, 2021.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. In: COHEN, Sérgio (org.). **Ensaio Fundamentais: Artes plásticas**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, 123-131.

PIMENTEL, Mariana. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade estética ou JR. Rio de Janeiro. **Anais do Encontro Nacional da ANPAP** (Cd-Rom), 2011.

PIMENTEL, Mariana. Fabulemos! Ou como resistir à ficção. In: GALO, Silvio et alii (org). **Conexões: Deleuze e Política e Resistências e...** Petrópolis: Editora De Petrus, 2013, pp. 173-185.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. Conceitualismo na América Latina. **Arte & Ensaio**, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, nº. 15, 2007.

RIBAS, Cristina. **Vocabulário político para processos estéticos**. Rio de Janeiro, 2014.

VASCONCELLOS, Jorge e ROCHA, Isabelle. Práticas artísticas na rua e ativismo político: entre fronteiras e continuidades. In: PUCU, Izabela et alii (org.). **A cidade em obras: imaginar, ocupar, redesenhar**. Publicação do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Rio, 2015, pp. 66-73.

VASCONCELLOS, Jorge. O arco e a lança: por um devir-quimlobista da arte. **Farol**, Revista do PPGA-UFES, nº 24, 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
VASCONCELLOS, Jorge. A lança e o arco: por um devir-quilombista da arte. **Farol**. UFES, 2021.
WOMENHOUSE. **Catalogue**. Washington D.C: National Museum of Women in the Arts, 2018.

Mariana Pimentel

Professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte IART/UERJ. Atua nos Programa de Pós-Graduação em Artes/PPGArtes da UERJ e no PPGCA/UFF. Teórica-ativista do Coletivo 28 de Maio realiza ações em parceria com o professor da UFF, Jorge Vasconcellos, em espaços de arte e acadêmicos onde articulam as lutas minoritárias contemporâneas à prática da produção teórica.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1540173151163860>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5850-512X>

Jorge Vasconcellos

Negro-indígena. Doutor em Filosofia. Professor Associado na Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói-RJ/Brasil, no Departamento de Artes e Estudos Culturais/RAE e no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA. Teórico-ativista no Coletivo de ações e práticas estéticos-políticas e procedimentos acadêmicos contra pedagógicos 28 de Maio/C28M.

ID-ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4707-7710>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8875730278638101>

Diálogos Poliédricos: OPAVIVARÁ! e a Interseção entre Arte, Sociedade e Espaço Urbano

*Polyhedral Dialogues: OPAVIVARÁ! and the
Intersection between Art, Society, and Urban Space*

Lívia Fernandes Campos

(Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, Brasil)

Angela Maria Grandó Bezerra

(Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, Brasil)

Resumo: Este artigo analisa o trabalho do coletivo de arte carioca OPAVIVARÁ! destacando sua contribuição para a arte contemporânea através de intervenções em espaços públicos e instituições culturais a partir 2005. O coletivo é conhecido por suas ações interativas que incentivam a participação de diversos grupos, promovendo a ocupação de espaços locais e explorando formas experimentais de socialização. Utilizando dispositivos relacionais criados pelo grupo, seus projetos conectam ideias, práticas, modos de vida e objetos, propondo novas formas de intercâmbio cultural. As obras carregam a assinatura do coletivo, sem mencionar nomes individuais, enfatizando a coletividade como sua identidade artística e reforçando as intersecções entre arte, espaço público e política.

Palavras-chave: arte contemporânea. espaço urbano. OPAVIVARÁ!.

Abstract: *This article analyzes the work of the Rio de Janeiro-based art collective OPAVIVARÁ!, highlighting its contribution to contemporary art through interventions in public spaces and cultural institutions since 2005. The collective is known for its interactive actions that encourage the participation of diverse groups, promoting the occupation of local spaces and exploring experimental forms of socialization. By using relational devices created by the group, their projects connect ideas, practices, ways of life, and objects, proposing new forms of cultural exchange. The works are signed by the collective, without mentioning individual names, emphasizing collectivity as their artistic identity and reinforcing the intersections between art, public space, and politics.*

Keywords: *contemporary art. urban space. OPAVIVARÁ!.*

Introdução

OPAVIVARÁ!, coletivo de arte formado por artistas cariocas, tornou-se conhecido por suas intervenções e projetos artísticos que promovem a participação do público. Fundado em 2005, o coletivo é composto por pessoas de diferentes formações e atua de forma colaborativa, explorando diversas mídias e linguagens artísticas. O nome “OPAVIVARÁ!” é uma palavra inventada que remete a um estado de ser vibrante, uma combinação de “operação” e “vivência”. Essa ideia de ação e vivência está presente em grande parte das obras do grupo, no modo que buscam envolver o público de maneira lúdica e provocativa.

Suas ações são efêmeras, acontecem em um tempo determinado e depois se decompõem em registros, fotos, textos. Uma característica marcante do trabalho do OPAVIVARÁ! é a ocupação de espaços públicos e a criação de ambientes interativos através de uma arte experimental que transforma praças, parques, praias e outros locais urbanos em espaços de experimentação artística. Suas intervenções geralmente incluem estruturas arquitetônicas temporárias, como cabanas, redes, balanços e esculturas, que convidam o público a interagir e ocupar o espaço de forma criativa.

O coletivo também realiza performances, workshops e uma das características mais visíveis do trabalho do OPAVIVARÁ! é a busca pela quebra de barreiras entre o artista e o público. Nesta perspectiva, enfatizam a importância da participação ativa e da construção coletiva, convidando o público a se tornar parte integrante da obra nesse território experimental. Essa abordagem desafia a noção tradicional de arte como algo distante e inacessível, aproximando-a do cotidiano das pessoas e promovendo uma experiência mais democrática.

O grupo tem uma atuação internacional significativa, participando de exposições e eventos em diversos países ao redor do mundo. Eles têm apresentado trabalho em bienais, museus e galerias, como na Bienal de Taipei, em Taiwan, da qual o crítico e teórico francês Nicolas Bourriaud foi curador. Esse tipo de participação contribui para a difusão da arte contemporânea brasileira, estabelecendo diálogos com outras culturas e contextos.

OPAVIVARÁ!

De certo modo, sabemos, o Coletivo OPAVIVARÁ! é conhecido por criar processos artísticos interativos e participativos que muitas vezes envolvem movimento e deslocamento e, embora nem todas as suas obras se encaixem diretamente na ideia de uma obra nômade, algumas delas exploram a noção de mobilidade e interação com diferentes espaços.

É o caso de “Transnômades”, trabalho realizado pelo Coletivo OPAVIVARÁ! na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, que consistia em uma estrutura móvel composta por carrinhos adaptados, que percorriam os espaços da Bienal e interagiam com os visitantes. Esses carrinhos, conduzidos pelos membros do

Figura 1.
Disponível em:
Opavivará!
(opavivara.com.
br). Acesso em:
23 ago. 2024.
"Transnômades",
OPAVIVARÁ!, São
Paulo, 2016.



coletivo e por outros colaboradores, funcionavam como plataformas de diálogo e trocas, permitindo encontros espontâneos e a construção de relações efêmeras entre as pessoas.

Enquanto a migração fixa um ponto de partida e outro de chegada, o nomadismo é a liminaridade como estado do ser. Mas se por um lado a mobilidade total pode constituir uma forma individualizante, tal como foi constituída na cidade moderna, de outro ela pode emergir sob a forma de uma "máquina de guerra nômade", que "conquista sem ser notada e se move antes do mapa ser retificado" (Eboli, 2016, p. 226)

Com efeito, a migração fixa é caracterizada por ter um ponto de partida e um ponto de chegada definidos, implicando em uma mudança de localização física com propósitos específicos, como encontrar trabalho ou estabelecer residência permanente em um novo lugar. Por outro lado, o nomadismo é apresentado como uma condição de ser que se encontra em um estado de limiaridade, não possuindo pontos de partida ou chegada fixos, e sim uma constante movimentação.

Abrindo-nos a novas formas de percepção, "Transnômades" (Figura. 1) propôs uma intervenção artística urbana com várias carroças coloridas sendo puxadas por pessoas em uma rua movimentada. As carroças foram decoradas com plantas

e itens variados, e a cena ocorre em um ambiente urbano com prédios altos ao fundo e carros passando ao lado. A intervenção sugere uma mistura de natureza e espaço urbano, destacando-se em meio ao tráfego da cidade. E, essa arte que vivência o nosso tempo terá de ser capaz não só de o representar – para o caso de haver um futuro em que se queira perceber como se representou, exprimiu e se sentiu este tempo – como também de lhe responder coletivamente.

Embora a mobilidade total possa ter sido configurada como uma forma individualizante na cidade moderna, ela também pode emergir como uma “máquina de guerra nômade”. Essa expressão sugere que a mobilidade poderia ser uma força de resistência e transformação que opera de forma sutil e imperceptível, conquistando espaços e se movendo antes que o mapa seja retificado, ou seja, antes que as instituições e as estruturas dominantes possam controlar e limitar essa mobilidade.

Nesse contexto, o conceito poderia ser entendido como uma estratégia de resistência e subversão que desafia as estruturas e normas estabelecidas. Por um lado, a mobilidade individualizada pode contribuir para a fragmentação das comunidades e o enfraquecimento dos laços sociais. Por outro lado, o nomadismo como uma máquina de guerra nômade sugere um potencial de resistência e liberdade, capaz de desafiar as estruturas de poder e criar possibilidades de existência.

Num oportuno momento, quando o coletivo OPAVIVARÁ! esteve em Vitória, ES, tivemos a oportunidade de vivenciar o trabalho do grupo no “Cozinha Coletiva” (2016). A ação desse coletivo foi realizada em vários pontos da cidade, dando abertura para a participação de um público amplo e heterogêneo, do qual faziam parte pessoas que já conheciam o trabalho do grupo, outras que os desconheciam, como também pessoas em situação vulnerável, entre as quais alguns idosos. Todos eram convidados a participar da forma que achassem melhor, lavando louças, cozinhando, limpando a mesa, ou conversando com quem ali estivesse. A ação estaria aberta a todo tipo de situação enquanto acontecia, podendo ser atravessada por aspectos antagônicos presentes na realidade daquele espaço.

Ao misturarem arte, política, vida, teoria, afeto, público, privado, entre outras dimensões, essas ações possíveis alimentam um caráter de indefinição da arte contemporânea. Nesse lugar de mistura, a arte abre espaço para abranger algo não falado, não verbal, tencionando as fronteiras da sensibilidade. Assim, resiste à categorização e às classificações geradas dentro do discurso teórico-crítico. Para Jacques Rancière, a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. A arte pode assim gerar regimes de dissenso, situações que desestabilizam as formas de sensibilidade e percepção, configurando-as em situações abertas em que há liberdade para a produção de sentido, criando novos regimes de interpretação. (Campbell, 2015, p. 23)

Durante a ação, que ocorreu no centro de Vitória, na Praça Costa Pereira, presenciávamos situações como a briga entre duas pessoas em situação de vulnerabilidade que estavam sentados na mesa de alimentos; bem como, um dos partícipes que estava embriagado e quebrou um dos pratos da ação; da mesma forma, observamos que um dos integrantes do coletivo OPAVIVARÁ! se preocupava em conscientizar as pessoas a higienizar as mãos antes de manipular os alimentos. A ação estaria vulnerável a qualquer tipo de situação e imprevisto, mas existia um certo nível de orientação dos integrantes do grupo.

De certa forma, em “Cozinha Coletiva”, o OPAVIVARÁ! traz para o lugar público urbano uma experiência convencionalmente privada, a de cozinhar, descascar batatas, sentar-se à mesa e comer. Os objetos ali usados, os alimentos e utensílios, são familiares ao público, mas tudo se reúne em uma proposta estranha a todos, pois o grupo cria uma fissura no tempo acelerado da cidade, convidando os passantes ao convívio, à pausa, ao confronto com o novo, ao debate sobre os direitos de uso dos espaços públicos, ao coletivo, à estranheza. Seria um convite para reinventar o modo de existência dentro daquela realidade. A proposta artística seria aqui a própria ação, a reinvenção do cotidiano, saindo do âmbito privado e individual para o espaço público e coletivo.

É importante destacar que a proposta do OPAVIVARÁ! não tinha como objetivo realizar uma intervenção social fornecendo alimentação para pessoas em situação vulnerável. Isto, não foi o objetivo do processo em Vitória e tão pouco no Rio de Janeiro, quando realizaram a ação “OPAVIVARÁ! AO VIVO” (2012), na Praça Tiradentes. Essa consistia, da mesma forma, em uma montagem de uma cozinha coletiva duas vezes por semana e por um mês, além do que propunha um mural aberto para intervenção dos participantes e cadeiras triplas de praia dispostas ao redor da praça. Um desses aspectos pode ser visualizado na imagem (Figura -2) que mostra essa intervenção artística urbana com várias pessoas em volta de duas mesas de madeira posicionadas em uma praça pública. Em primeiro plano, é possível ver um senhor sentado em uma cadeira de praia enquanto lê uma revista. O Coletivo parecia buscar a criação de uma narrativa situada no centro da cidade do Rio de Janeiro, tensionando as noções de público e privado, e abrindo um espaço de encontro naquele contexto.

A partir desses encontros surgiriam diversas tensões. Primeiramente, a ação reuniria pessoas de diferentes perfis e essa diversidade social criaria um contraste propício para todo tipo de tensão. Em segundo lugar, mais uma vez o Coletivo conseguiria criar um ambiente com uma dimensão espaço-temporal diferenciada, onde a preparação dos alimentos determinaria a ordem das atividades e o ritmo das ações. Essa lentidão provocaria uma sensação de contraste com a velocidade predominante no local, repleto de estabelecimentos comerciais, empresas, ambulantes, carros e ônibus em constante movimento.



Figura 2. Disponível em: Opavivará! (opavivara.com.br). Acesso em: 23 ago. 2024. "OPAVIVARÁ! AO VIVO!", OPAVIVARÁ!, Rio de Janeiro, 2014.

Se para Barthes, a inserção do sujeito no código social está ligada à adequação a um certo ritmo, então pode haver algo de subversivo na lentidão, ou em suas palavras: “no mundo atual, toda técnica de diminuir a velocidade tem algo de progressista”. (Eboli, 2016, p. 228)

É relevante destacar que, ao realizar a “OPAVIVARÁ! AO VIVO” (Figura 2), na Praça Tiradentes, o Coletivo revitaliza um espaço que vinha sendo negligenciado pelo poder público e estava passando por processos de gentrificação. Também é interessante ressaltar que o grupo utilizava financiamento proveniente da própria prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, por meio do edital Pró-artes Visuais 2011, para desenvolver seu trabalho. Dessa forma, a crítica ao poder público é, de certa forma, financiada por eles mesmos. O Coletivo estrutura a ação a partir de mecanismos estabelecidos pelos próprios aparatos de governança, organizando esses aparatos governamentais como meios de resistência dentro de um sistema que molda atitudes, identidades e espaços.

Em dezembro de 2009, o OPAVIVARÁ! recebeu um convite para realizar uma exposição na Galeria Toulouse, localizada na Gávea. Nesse contexto, o coletivo decidiu articular uma campanha em apoio aos vendedores de mate da cidade, do Rio de Janeiro, que eram o foco das ações de controle e ordenamento impostas pelo prefeito da época, Eduardo Paes, que estava os impedindo de exercer seu trabalho e determinando quem poderia ou não ter visibilidade na cidade. Com a ação “Eu amo Camelô”, o objetivo do coletivo, aparentemente,

Figura 3.
Disponível em:
Opavivará!
(opavivara.com.br). Acesso em:
23 ago. 2024.
“Eu amo camelô”,
OPAVIVARÁ!, Rio
de Janeiro, 2009.



era desafiar essa abordagem e propor uma contaminação da atmosfera dos shoppings, onde a galeria estava situada, com elementos que representassem a cultura e a presença dos ambulantes.

A campanha consistiu em uma tiragem de 8 mil cartões com imagens dos ambulantes da praia de Ipanema, que o próprio coletivo fotografou, além de cadeiras de praia triplas, um galão de mate e o projeto sonoro “Faixa de Areia”. Essa proposta buscava trazer para a galeria a paisagem sonora característica da orla, antes da intervenção realizada pela prefeitura. Esses elementos foram integrados à exposição como uma forma de aproximar a vivência dos camelôs ao espaço da galeria.

De maneira análoga a uma banca de camelô, cada item da galeria é acessível ao toque, à experimentação, à percepção sensorial e à compra. As cadeiras de praia coletivas e os galões de mate criam um ambiente relacional com o público. Os retratos dos vendedores ambulantes da praia de Ipanema adquirem a forma de cartões postais que capturam a essência de uma cidade que flerta com a ilegalidade. Na imagem (Figura 3) quatro pessoas sentadas em cadeiras de praia, posicionadas dentro de uma galeria, cujo chão foi preenchido com areia e as paredes exibem fotografias de vendedores ambulantes do Rio de Janeiro.

Transformando a galeria em um autêntico camelódromo auditivo, a ambientação sonora assume a forma de um dispositivo atmosférico, que se materializa em CDs

piratas que podem ser ouvidos em qualquer lugar. Todos os elementos presentes na exposição estavam disponíveis para compra, com custos que chegavam a 1 real, escapando das amarras do convencional mercado de arte, alimentando a circulação dessas obras assim como deveriam circular os camelôs, em liberdade.

Durante o período da exposição, que ocorreu durante um mês inteiro, uma ação coletiva foi realizada na praia, levando a mensagem da campanha para além dos limites da galeria. Nosso foco recai sobre este aspecto da ação, quando o coletivo OPAVIVARÁ! Circula pela praia e distribui a imagem dos vendedores de mate, inserindo no imaginário coletivo aqueles personagens que a polícia estava tentando excluir, isolar. A venda dos cartões postais produzidos na exposição tinha uma característica informal, onde um terço do valor arrecadado era destinado diretamente aos camelôs, trazendo uma dinâmica diferente para a comercialização dos trabalhos.

Essa iniciativa do Coletivo OPAVIVARÁ! Na Galeria Toulouse não se restringiu apenas à apresentação de um processo artístico, mas, sobretudo, em ampliar o alcance e o impacto da campanha em prol dos camelôs. Ao integrar elementos como cartões postais, cadeiras triplas e o projeto sonoro Faixa de Areia, o coletivo explorou novas formas de expressão e diálogo com o público, desafiando as hierarquias estabelecidas e valorizando a cultura popular.

A ação coletiva realizada na praia durante o período da exposição refletiu o compromisso do coletivo em alcançar o público de maneira direta e desafiar as tentativas de exclusão e isolamento dos vendedores ambulantes por parte das autoridades policiais. Essa ação tinha um propósito claro de reverter a narrativa negativa que muitas vezes é associada aos camelôs, destacando a importância e a contribuição desses trabalhadores para a vida urbana e a cultura local.

A essência da polícia reside em uma partição do sensível que é caracterizada pela ausência de vazio e de suplemento: a sociedade aqui é composta por grupos ligados a modos específicos de agir, a lugares nos quais essas ocupações são exercidas e a modos de ser correspondentes a essas ocupações e esses lugares. Nesse encontro de funções, lugares e modos de ser, não há lugar para qualquer vazio. É essa exclusão do que 'não é' que constitui o princípio policial no cerne das práticas estatais. A essência da política consiste em perturbar essa organização, suplementando-a com uma parte daqueles sem parte, identificados com o todo da comunidade. (Rancière, 2010, pp. 36-37, tradução nossa).

Essa reflexão de Jacques Rancière abarca um dos aspectos que se encontra no processo trazido pelas propostas do OPAVIVARÁ! Em um cenário permeado pelo rigor nas medidas de ordem pública, pela limitação da liberdade de movimentação e pela criminalização do comércio informal, destaca-se a ousadia do coletivo OPAVIVARÁ! ao lançar essa campanha, que inicia uma discussão profunda, glorificando o devir-camelô que serpenteia pelas vias urbanas.

Figura 4.
Disponível em:
Opavivará!
(opavivara.com.
br). Acesso em:
23 ago. 2024.
“Eu amo camelô”,
OPAVIVARÁ!, Rio
de Janeiro, 2009.



Ao trazer esses personagens para o centro da atenção pública e compartilhar sua imagem, o coletivo desafiou as estratégias de controle e ordenamento que visavam excluir e isolar os vendedores ambulantes. Essa abordagem direta e participativa permitiu ao OPAVIVARÁ! estabelecer um diálogo com a comunidade, envolvendo as pessoas na campanha e incentivando-as a refletir sobre as dinâmicas sociais e urbanas presentes na cidade. Da mesma forma, interviram na ordem disciplinadora que dita quais corpos ocupam os espaços públicos, interferindo nessa partilha do sensível.

Nessa lógica, a atuação do OPAVIVARÁ! nos remete a uma situação ocorrida em Vitória - ES, onde houve um protesto público contra a gentrificação da conhecida praia da Curva da Jurema, no qual foi expresso insatisfação sobre a elitização da praia, historicamente popular, em resposta às pressões do mercado imobiliário. Militantes do Movimento Negro Unificado e outros membros da comunidade organizaram o protesto conhecido como “Farofa da Jurema”, como resposta ao decreto nº 21.599/2022, emitido pela gestão do prefeito Lorenzo Pazolini. Esse decreto restringia a atuação dos ambulantes nas praias da capital, estabelecendo que vendessem seus produtos a 200 metros da área dos quiosques. Diante da reação negativa da comunidade, o decreto foi posteriormente revogado.

Embora o movimento ocorrido em Vitória se assemelhe à iniciativa “Eu Amo

Camelô”, é evidente que, enquanto o primeiro foi estritamente uma ação política, o segundo opta por abordagens estéticas para atingir o mesmo objetivo. Isso se manifesta na criação de cartões postais, na montagem do cenário praiano na galeria Toulouse e na reintrodução das imagens populares em nosso imaginário, deslocando a estética dos cartões postais, que na maioria das vezes carregam imagens de paisagens tradicionais, pontos turísticos famosos, símbolos para chamar atenção dos turistas, por uma estética popular, associada aos camelôs.

Em 2021, o grupo realizou uma ação que chamou de “Bem Comum”. A intervenção pública⁴², como definiu o coletivo, consistiu em dois carrinhos que carregavam oito bebedouros com galões de água potável, que seria distribuída pelas ruas a quem tivesse sede. O grupo percorreu o trajeto de antigas fontes públicas desativas no centro do Rio de Janeiro, dialogando com a crise hídrica mundial e com o debate do direito à água potável (OPAVIVARÁ!, 2021). Ainda, o grupo pretendia fazer uma crítica à privatização da CEDAE (Companhia Estadual de Abastecimento de Água e Tratamento de Esgoto). Vestindo os galões com letras grandes impressas em tecido, os artistas deixaram o título da ação bem visível, exibindo-o como uma faixa de protesto (OPAVIVARÁ!, 2021):¹

O conceito impresso em letras garrafais se movimenta entre os olhares do público passante, se colando à fonte de água como faixa de protesto, plataforma de reflexão, disparo poético... Nesta colagem sinestésica e polissêmica, a ideia de bem comum se associa à água e à arte. Os sistemas históricos, institucionais e mercadológicos da arte associam as obras e seus autores a valores como particularidade, exclusividade, raridade, promovendo processos de monetização, especulação, patrimonialização e privatização da arte, tornando-a incomum, excludente e inacessível. De modo semelhante, a água, tomada como mercadoria, vem sendo progressivamente submetida aos mesmos processos, e o Brasil, enquanto país com maior reserva de água potável do mundo, se apresenta como território de disputas em torno do tema. Como garantir a água como bem comum? Como deslocar a arte para o lugar de bem comum? Mais do que apresentar respostas, a ação pretende promover práticas coletivas que produzam políticas de cuidado e acolhimento, encontro e troca, vivência e convivência, em contexto público, gratuito e pandêmico.

Ao estenderem uma faixa ao lado dos bebedouros com a frase impressa “Você tem sede de quê?” o Coletivo ampliava o diálogo e convidava o público a expor, ou no mínimo refletir, sobre suas necessidades, incômodos, vontades, desejos esses que ultrapassam o tema principal da ação “Bem Comum”, reforçando o teor crítico da obra. Aqui fica clara a intenção do Coletivo de interagir com um problema num espaço público, dar água a quem tem sede, ouvir quem não é ouvido, contudo,

1 OPAVIVARÁ!. Disponível em: <http://opavivara.com.br/p/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Figura 5.
Disponível em:
Opavivará!
(opavivara.com.
br). Acesso em:
21 nov. 2024.
"Bem comum",
OPAVIVARÁ!, Rio
de Janeiro, 2021.



sem apresentar um projeto duradouro. Sua ação é pontual e efêmera, com início, meio e fim. No trecho fornecido pelo Coletivo, eles expressam a intenção de promover práticas coletivas que produzam políticas de cuidado e acolhimento em um contexto público e pandêmico.

Embora seja louvável o desejo de criar espaços de convivência e troca, é importante refletir sobre as limitações e possíveis implicações políticas e sociais dessas ações. A arte como um bem comum requer uma análise crítica constante para garantir que ela não apenas reproduza relações de poder existentes.

A interseção entre o estético e o político é um ponto-chave na análise crítica da ação "Bem Comum". Nesse sentido, é fundamental avaliar como a obra mobiliza a sensibilidade e a percepção estética do público para despertar a consciência política. Se nos debruçarmos sobre a ação do grupo, encontraremos uma profundidade que vai além da ideia superficial de que a ação só resolve um problema, que seria acabar com a sede dos passantes. O Coletivo opta frequentemente pelo centro da cidade do Rio de Janeiro como local para realizar suas atividades. Trata-se de uma área predominantemente comercial que, ao anoitecer, é tomada por um silêncio perturbador. As calçadas são ocupadas por pessoas em situação de vulnerabilidade, muitos prédios encontram-se abandonados e tanto espaços quanto pessoas são negligenciados pelo poder público.

Quando o Coletivo desdobra sua faixa indagando “Você tem sede de quê?”, está, de fato, reconhecendo a presença de um público naquele território. Essa abordagem cria um espaço propício para expressão, identificação e reflexão. Ao visualizar a faixa, o público talvez se reconheça como integrante de uma comunidade. A ação itinerante do Coletivo, ao percorrer as “Fontes” do centro da cidade com galões e faixas, constrói uma narrativa singular sobre a sede em um território marcado pelo abandono em meio a um cenário pandêmico desolador. Surge a questão: seria essa abordagem uma forma de ação política? Em vez de proferir discursos em busca de soluções, não seria um ato político penetrar nesse espaço negligenciado pelas autoridades por meio de uma pergunta que reconhece os vestígios de vida naquela região?

Numa lógica diferenciada, poder-se-ia dizer, então, que com a obra “Flora Treme” (2017), os artistas do coletivo conceberam um intrigante instrumento de percussão, transformando-o em uma espécie de bateria. Diferentemente dos habituais tamborins, essas peças utilizadas - painéis e utensílios de cozinha - estabelecem uma simbologia conectada à cultura popular brasileira e aos eventos políticos que envolvem esses objetos como forma de protesto. O título da obra faz referência à expressão adotada pelo público durante o período político em que Michel Temer assumiu a presidência do Brasil em dezembro de 2017, sendo um reflexo do descontentamento popular, que se manifestou inclusive através da prática de bater painéis nas janelas. A configuração do objeto, assemelhando-se a uma árvore, apresenta os utensílios de cozinha dispostos de maneira a serem tocados. Além disso, o nome da obra, “Flora treme”, incorpora um jogo de palavras inspirado na conhecida expressão popular “Fora Temer”, conferindo à peça um caráter provocativo.

FLORA TREME é um dispositivo relacional inspirado na tamborica, um instrumento musical de percussão, no lugar dos tamborins entram painéis e utensílios de cozinha. Esses elementos, fundamentais para o preparo de nossas refeições diárias, refletem alguns aspectos culturais do Brasil, como a música popular, o samba e outras ocupações do espaço da cozinha,



Figura 6. Disponível em: Opavivará! (opavivara.com.br). Acesso em: 21 nov. 2024. “Bem comum”, OPAVIVARÁ!, Rio de Janeiro, 2021.

Figura 7.
Disponível em:
Opavivará!
(opavivara.com.
br). Acesso em
21 nov. 2024.
"Flora treme",
OPAVIVARÁ!,
Nova York, 2017.



permeados pelas ideias feministas e das usuais práticas que levam e usam as panelas nas ruas como instrumentos de protesto político. O público é fortemente encorajado a se incorporar à experiência tocando os instrumentos coletivamente no ritmo que desejarem. O nome desta obra remete a sua forma arbórea, que cria uma flora que treme na percussão dos batusques, além de ser um anagrama da frase de protesto mais ouvida desde o golpe que colocou no poder Michel Temer: FORA TEMER! (OPAVIVARÁ!, 2017)

A obra evidencia um posicionamento artístico e político intrigante, onde a interseção entre crítica social e interação lúdica é proeminente. Ao mesmo tempo em que evoca um período de descontentamento político, em que utensílios de cozinha foram utilizados como instrumentos de protesto em manifestações populares, a obra estabelece uma conexão direta com elementos culturais brasileiros, como a música popular, o samba e as práticas cotidianas da cozinha. É evidente que o Coletivo OPAVIVARÁ!, ao explorar questões políticas sensíveis, não assume uma postura crítica ou ideológica radical. A posterior venda da obra "Flora treme" para o Museu Guggenheim, em Nova York, destaca a capacidade do coletivo de equilibrar o engajamento crítico com a participação no mercado de arte.

À guisa de concluir

Quando direcionamos nossa atenção para as produções artísticas desenvolvidas pelo OPAVIVARÁ!, a priori em ambientes urbanos, frequentemente expostos a situações que transcendem consideravelmente o controle do Coletivo, deparamo-nos com um potencial abrangente para instigar uma partilha do sensível dentro desse contexto relacional. Através de iniciativas como “Eu amo camelô”, por exemplo, o Coletivo demonstra sua habilidade em “desenhar esteticamente” (Rancièrre apud Fabbrini, 2010, p. 15) as representações de uma comunidade, revelando as imagens dos camelôs que estavam sendo apagadas pelo Estado.

Clarissa Diniz, em seu texto “*I’m Lovin’ it*”, aborda a interseção entre arte contemporânea, economia corporativa e estética relacional questionando se esta última poderia ser considerada como relações públicas. Sua análise propõe que, na economia de serviços, as práticas artísticas relacionais substituíram a materialidade do objeto de arte por experiências, coletividades e processos de sociabilidade, desafiando as lógicas do capitalismo. Ao lidar diretamente com o público, as práticas relacionais desempenham um papel evidente de relações públicas, moldando identidade, imagem e opinião pública. A discussão se aprofunda na ideia de uma “estética relacional” como um possível “terceiro setor” da arte contemporânea, destacando sinergias econômicas e sociais.

Esse processo no contexto da arte contemporânea no Brasil foi evidenciado em acontecimentos como, por exemplo, na série de eventos artísticos com a participação do público, organizados por Frederico Moraes, em 1971, na área externa ao MAM-RJ. Esses eventos, que ocorreram em um contexto social e político específico, ressoam nas práticas contemporâneas, como evidenciado pelo OPAVIVARÁ! que reinterpreta e evoca esses momentos históricos, apresentando propostas que incorporam elementos de serviço, entretenimento e participação do público. De fato, construiu-se uma matriz dialética de interações recíprocas notavelmente praticada por Hélio Oiticica conduzindo a arte brasileira para um plano interpretativo de que somos herdeiros.

Dessa forma, em sua versão “modos de usar”, o “estado de invenção” preconizado por Hélio Oiticica (“o que resta é apenas a proposição da grande invenção, algo que mobilize o participante, o ex-espectador (...) a um estado de invenção”, dizia em 1979) parece reduzir sua potência (de liberdade, sobretudo) na medida em que demandava do outro não um exercício de invenção, mas a participação na invenção alheia. Use-a. Mas “a serviço de que” está a delimitação da presença do público dos Encontros dentro de uma ideia de participação que, ademais, faz-nos pensar que a produção artística atual de fato não foi ainda além do paradigma de participação dos anos 1960/70? (Diniz, 2011, p.36)

Questiona-se a predominância da ideia de participação sobre a criação nos “encontros”, sugerindo que, em alguns casos, a participação do público pode estar mais relacionada ao consumo de uma invenção proposta pelos artistas do

que à liberdade criativa genuína. O papel dos artistas mediadores é colocado em questão, indagando se as práticas de mediação podem ser percebidas como relações públicas voltadas para a construção de uma imagem de democratização, participação popular e responsabilidade social, especialmente quando envolvem patrocinadores corporativos. A quem essas práticas realmente servem e como a estética relacional se encaixa nas dinâmicas contemporâneas de responsabilidade social e engajamento público?

A análise da complexidade das relações entre arte, economia e participação pública aponta para a necessidade de compreender os múltiplos propósitos subjacentes a práticas artísticas contemporâneas, especialmente aquelas identificadas como estética relacional. A interação entre esses elementos revela uma intrincada teia de interesses, onde a arte não é apenas uma expressão estética, mas também uma ferramenta que desempenha funções sociais, econômicas e políticas.

O questionamento sobre a quem essas práticas realmente servem remete a uma reflexão crítica sobre os beneficiários primários dessas manifestações artísticas. Enquanto a estética relacional muitas vezes se propõe a desafiar estruturas tradicionais e hierárquicas, é imperativo avaliar se essas práticas contribuem efetivamente para a promoção da participação pública significativa ou se são cooptadas por agendas corporativas e institucionais.

É crucial discernir entre iniciativas artísticas que verdadeiramente buscam promover uma participação autêntica e aquelas que, embora aparentem um caráter participativo, podem servir a interesses mais amplos, como a construção de uma imagem positiva para instituições e empresas. Há uma reflexão crítica sobre a possível instrumentalização dessas práticas para fins de relações públicas, especialmente quando consideramos o contexto corporativo e institucional que muitas vezes as permeia. A estética relacional, ao abordar a interatividade e a participação do público, precisa ser avaliada em sua eficácia na promoção de diálogo e empoderamento, ao invés de se tornar uma ferramenta superficial de relações públicas ou de reforço de agendas empresariais.

Diante desses questionamentos, surge a indagação sobre a eficácia do coletivo OPAVIVARÁ! em instigar “fricções” e cultivar situações antagônicas. O grupo não rejeita as instituições artísticas e não estamos dizendo que deveria rejeitar; pelo contrário, muitas de suas criações se desdobram em ambientes institucionalizados, como a Gentil Carioca (RJ), a Galeria Toulouse, museus internacionais e Bienais de arte. Em tais espaços, é inevitável que o público presente seja predominantemente composto por indivíduos ligados ao cenário artístico, formando um público menos provável de antagonismos em sua configuração, embora o Coletivo realize pequenos desvios mesmo quando dentro destes espaços.

O jornalista Bernardo Mosqueira acompanhou o Coletivo OPAVIVARÁ! durante o trabalho “OPAVIVARÁ! AO VIVO”, projeto que ocupou a Praça Tiradentes no Rio de Janeiro. Durante todo o processo, foram produzidas

quatro edições do Jornal OPAVIVARÁ!, que falavam sobre os acontecimentos da ação. O jornalista relata que na quarta edição, o Coletivo refuta essas críticas, contestando a ideia de que seu trabalho poderia ser equiparado a relações públicas, indicando que não estão atuando para promover uma imagem positiva de instituições, pelo contrário, com esse tipo de trabalho o grupo evidenciaria as falhas da Prefeitura do Rio.

Além disso, o OPAVIVARÁ! argumenta que suas ações não visam domesticar as diferenças sociais, apontando para um encontro específico entre estudantes de design da PUC e prostitutas travestis na Praça Tiradentes. Esse exemplo é usado para ilustrar como o trabalho do coletivo destaca a necessidade de mudanças estruturais que vão além do alcance individual, desafiando a ideia de que estariam envolvidos em uma prática que aliena ou neutraliza as diferenças sociais. Sobre a ação “OPAVIVARÁ! AO VIVO”, o grupo expõe:

Nos fogões, tanques e mesas gente de todos os cantos se reuniam para trocar ideias, receitas, experiências, saberes e sabores. O mendigo encontrava o gringo, o gari conversava com a advogada, o policial comia ao lado da estudante, num campo onde as fronteiras que a cidade impõe aos seus grupos sociais se encontrava mais diluída e rarefeita. A rua se torna a casa de OPAVIVARÁ! numa estratégia de inversão muito comum à do carnaval quando comemos, bebemos, dormimos, mijamos e fazemos amor na rua. Tudo aquilo que é do campo do privado torna-se público e coletivo. Assim foi nossa experiência na praça. (OPAVIVARÁ! apud Britto, 2017, p. 205)

Nicolas Bourriaud (2011) ressalta a importância da subjetividade radicante do artista contemporâneo, que busca construir seus caminhos tanto dentro da História quanto da geografia. Essa abordagem desafia a lógica do capitalismo globalizado, que tende a diluir fronteiras e tempos em prol de um mercado comum e homogêneo. Nesse contexto, surge a questão crucial: como os artistas podem resistir a esse processo de homogeneização cultural? A resposta sugerida é a ativação do espaço através do tempo e vice-versa, reconstituindo simbolicamente divisões e rupturas onde o espaço fluidificado da mercadoria se estabelece. Essa abordagem propõe a produção de cartografias alternativas do mundo contemporâneo, processos de filtragem que desafiam a uniformização imposta pela lógica mercantil.

Da mesma forma que Bourriaud descreve a tendência dos coletivos artísticos contemporâneos de se inserirem no mercado de arte sem se deixar absorver passivamente pelo sistema, o OPAVIVARÁ! Também demonstra essa capacidade de resistência e autonomia. Embora suas obras sejam frequentemente inseridas em espaços institucionais, o coletivo busca manter uma postura crítica e constantemente redefinir os limites da prática artística, como demonstrado na fala de um dos integrantes do grupo:

O “momento público” (...) é a publicização do espaço, seja ele público

ou não, entendeu? Então o momento público pode se dar numa praça pública ou dentro de uma galeria comercial, ou dentro de uma casa, ou de um apartamento... é tornar aquele espaço e aquele momento realmente públicos. Porque nem sempre uma praça pública, no meio da cidade, ela é um espaço público. Ela não é necessariamente pública porque ela é cerceada, ela é controlada, o espaço é fatiado, é vendido, desde os camarotes da cidade de Salvador até os eventos que acontecem na praia de Copacabana, sabe? As arenas que são montadas, o controle de uma praça pela polícia, o que você pode fazer ali, o que você não pode, as autorizações que você precisa...Então assim, perverter essa lógica, em qualquer espaço que seja, é criar um “momento público”. Eu acho que isso é o mais importante dos trabalhos: transformar em público qualquer espaço possível. (...) Essa ideia veio das transformações que a cidade começou a passar com a chegada das Olimpíadas, da Copa do Mundo, então o uso do espaço público passou a ser muito mais privado do que público...e a gente começou a ficar cada vez mais cerceado... (OPAVIVARÁ! Apud Britto, 2017, p. 199)

As obras do Coletivo manifestam-se em um território abrangente, que engloba uma diversidade de símbolos e imagens da vida contemporânea. Este território expansivo transcende as fronteiras das crenças populares, incorporando elementos da vida cotidiana, dos objetos utilitários, das fantasias e do carnaval, das experiências de trabalhadores informais, cortejos políticos, rituais, pajelações e encontros diversos - “tudo se transforma em festa” (OPAVIVARÁ!, 2017). No DNA do Coletivo, encontramos um processo de “Fantasiar-se para encenar a mudança prometida, descondicional o corpo e sugerir outras vivências possíveis” (Anjos, 2013). Ao invés de suportes fixos, o grupo utiliza trajetos para realizar sua arte. Uma deriva estética e política por todos os caminhos possíveis de se percorrer o presente.

Referências

ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre o OPAVIVARÁ! In: **Revista Performatus**, 6. ed., v. 1, n. 6, 2013. Disponível em: <http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/08/OPAVIVAR%C3%81-%C2%AB-Performatus.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Martins Editora Livraria Ltda, São Paulo, 2011.

BRITTO, Ludmila. **Arte colaborativa na cidade: um estudo de caso dos coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ!**. Tese (Doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2017.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível / Art for a sensitive city**. Tradução para o inglês Valéria Sarsur e Pedro Vieira. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

DINIZ, Clarissa. “I’m Lovin’ it”. **Revista Tatuí**, n. 11. Recife, pp. 32-36, 2011.

Disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/edicao/revista-tatui-11/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

EBOLI, Caetano Pedro. Como o coletivo Opavivará! pode ajudar Rancière e Bourriaud a fazerem as pazes. **Revista Poiésis**, n 28, pp. 219-235, 2016.

FRABBRINI, Ricardo. Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. **R.Cient./FAP**, Curitiba, v.5, pp. 11-24, jan./jun. 2010.

OPAVIVARÁ!. Conviver e ocupar com OPAVIVARÁ!. **Canal Futura**. YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZtKPHOImvQ>. Acesso em: 18 jan. 2024.

OPAVIVARÁ!. **Sobre/About**. [s.d.]. Disponível em: opavivara.com.br. Acesso em: 26 jul. 2015.

MOSQUEIRA, Bernardo. **Jornal “OPAVIVARÁ!”**: Uma experiência editorial coletiva. Rio de Janeiro, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus**: on politics and aesthetics. Londres: Continuum, 2010.

Livia Fernandes Campos

Mestrado pelo Programa de pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo e graduada em Artes Plásticas pela mesma instituição.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3605846433945569>.

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5654-8947>.

Angela Maria Grandó Bezerra

Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. Bolsista Produtividade em Pesquisa – FAPES.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4613271231371429>.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>.

TRADUÇÃO

A forma como aprendemos nossos nomes está escrita na cor do céu: personificando no Capitaloceno

How we learn our names is written in the colour of the sky: personing in the Capitalocene

Michael B. MacDonald

(MacEwan University, Canada)

Júlia de Mello

(Universidade Federal de Espírito Santo, Brasil)

A luta micropolítica opera como uma série de processos de experimentação coletiva que ocorrem aqui e agora, com a intenção de criar formas de existência (Rolnik, 2023, p. xxii).

Vivo cada uma delas como parte de mim e escolho essas palavras com a mesma profunda preocupação com que escolho transformar a fala em poesia, o núcleo que importa, as visões que projetam adiante todas as nossas vidas (Lorde, 1982, p. 256).

Introdução

O céu de verão agora frequentemente assume a cor da cúrcuma. A fumaça dos incêndios florestais, soprada de centenas de quilômetros de distância, fica presa como grandes redes entre os edifícios. Edmonton, Alberta, onde tenho vivido por quase vinte anos, é uma cidade na borda da Floresta Boreal Canadense. Essa floresta faz parte da Taiga, a segunda maior floresta do mundo, que se estende pelo Canadá e continua por Islândia, Noruega, Suécia, Finlândia, Rússia, Mongólia e Japão. No Canadá, ela cobre 270 milhões de hectares entre as planícies planas e a tundra ártica desprovida de árvores. A Floresta Boreal é o território de mais de 600 comunidades indígenas, abriga a maior parte das reservas conhecidas de combustíveis fósseis do Canadá, armazena mais de 208 bilhões de toneladas de carbono (11% do total mundial) e, junto com a Floresta Amazônica, constitui um dos dois grandes pulmões do planeta (Boreal Conservation, 2024).

Nos últimos dez anos, os incêndios na Floresta Boreal pioraram. Agora estamos enfrentando os chamados incêndios zumbis, que continuam queimando na turfa, enterrados profundamente no solo (Kamalraj, 2024). O aquecimento global resulta em menos neve e estações mais secas. Incêndios zumbis sobrevivem ao frio intenso e à neve do inverno, e, quando a neve derrete, eles voltam a consumir árvores secas, impulsionados pelos fortes ventos da primavera. Há uma preocupação de que a regularidade dos incêndios no norte de Alberta esteja transformando floresta em pastagem (Canada Wildfire, 2021). Essas mudanças ambientais, juntamente com a Amplificação Ártica - um aquecimento que ocorre quatro vezes mais rápido do que no resto do planeta (Rantanen et al, 2021) - ameaçam ainda mais a Floresta Boreal e tudo o que está conectado a ela.

Desde 2018, quatro novos recordes de fumaça de incêndios florestais foram registrados em Edmonton. No verão de 2023, houve 299 “horas de fumaça”, o equivalente a 13 dias inteiros de fumaça entre maio e setembro. Tivemos que aprender a interpretar métricas de qualidade do ar. Há dez anos atrás, eu nunca havia ouvido falar delas; agora consigo dizer, apenas olhando para fora, se o dia é um 3, um 6-7 ou um 10+. É difícil descrever a menos que você tenha

visto. Um visitante comparou a fumaça a uma névoa com cheiro de fogueira (Frew, Nicholas; Reigh, Terry, 2024). No início, as pessoas postavam fotos no Facebook e Instagram, comparando a cidade a cenas de Blade Runner. Era algo muito novo e muito chocante. Mas, talvez mais inquietante, é que agora isso se tornou apenas mais uma métrica no relatório do tempo de verão: temperatura, precipitação, índice UV e índice de qualidade do ar. E assim, os jovens estão crescendo com dias de fumaça, índices de qualidade do ar, incêndios zumbis e amplificação ártica. Esses são um conjunto de semióticas do Capitaloceno que estão surgindo paralelamente às semióticas audiovisuais da economia da atenção¹. Antropoceno e Capitaloceno são nomes para a figuração dominante das três ecologias — biosfera-semiosfera-tecnosfera. Figurações são “mapeamentos materialistas de posições sociais situadas, incorporadas e enraizadas” (Braidotti, 2014, p. 179). O Capitaloceno é apenas um - e somente um - nome das três ecologias onde ocorre a personificação; uma figuração ecológica é o lugar onde aprendemos nossos nomes.

Mordendo a mão que te alimenta

O ativismo ambiental tem ocorrido regionalmente aqui de várias formas na última década. *Idle No More!* é um movimento de ativismo indígena que começou em 2012, o movimento Climate Strike, inspirado por Greta Thunberg, aconteceu em 2019, juntamente com eventos em 150 países, seguido pelo *Extinction Rebellion* que bloqueou uma ponte na cidade (Armstrong, 2020). Em resposta a esses movimentos ativistas, os últimos três governos provinciais de Alberta (um centro-esquerda e dois sucessivamente de extrema direita) apoiaram a expansão da indústria de petróleo e gás, mesmo com o agravamento dos incêndios. Foi aprovada uma legislação que aumentou o poder do governo para prender manifestantes e criou o Canadian Energy Center, apelidado de *Energy War Room*². Seu mandato era investigar uma suposta liga de sombrias

1 Em Collaborative Projections and the twin ecstasies of DIY CineWorlding (2023), discuto outro conjunto de semióticas no Capitaloceno relacionadas ao estímulo da economia da atenção: o DIY não pode mais ser definido apenas como autossuficiência na produção em uma era dominada pelo capitalismo de plataformas, que induz à autoprodução nas mídias sociais. Em vez disso, o DIY é compreendido por sua orientação à subjetivação anticapitalista, pelas alternativas de futuro que propõe e pelas “worldings” altermodernas que desafia e reinventa. As worldings altermodernas frequentemente se apresentam como alternativas precárias às worldings modernas do capitalismo de plataformas. *NT. Ao tratar do DIY, o autor refere-se ao movimento do-it-yourself (“faça você mesmo”), que ganhou força sobretudo com o movimento punk na década de 1970. Worldings é um conceito empregado para designar alternativas de imaginar e construir mundos que questionam o status quo e exploram formas de existência que desafiam os sistemas dominantes.

2 NT. O apelido “Energy War Room” carrega uma crítica implícita, sugerindo um espaço de conflito e confronto. O termo war room faz referência a uma sala de comando militar, o que implica em uma abordagem agressiva e estratégica, especialmente quando associada a interesses econômicos, como a indústria de petróleo e gás, em detrimento da crise climática.

organizações ambientais radicais internacionais, que, segundo alegações, estavam financiando grupos de ação ambiental domésticos para colocar o “ético petróleo e gás canadense” sob uma luz negativa. Talvez sem surpresa, nenhum vilão ambiental internacional foi encontrado. Mas isso desviou a conversa sobre o dinheiro internacional sendo investido na expansão do petróleo e gás, agricultura industrial, silvicultura e mineração de carvão.

Na realidade, a *Energy War Room* foi uma campanha de relações públicas financiada pelo governo para angariar apoio ao petróleo e ao gás e demonizar o debate democrático sobre os impactos ambientais e a preparação para as mudanças climáticas. Isso faz sentido estratégico para um governo que obtém a maior parte de seu orçamento com a receita do petróleo e gás e, em seguida, “compra” o apoio público com a ausência de um imposto provincial sobre vendas. Agências de relações públicas do governo e da indústria estão ativamente cultivando uma subjetividade pró-indústria, caricaturando o debate ambiental anticapitalista como juvenil e o ativismo como criminoso.

Nas áreas da província onde o desenvolvimento de petróleo e gás tem impactos ambientais diretos, a indústria gasta dinheiro criando instalações recreativas e parques de todos os tipos para a comunidade. Você pode imaginar como é crescer fazendo aulas de natação e participando de eventos de teatro comunitário em edifícios adornados com os logotipos de empresas internacionais de petróleo e gás. A publicidade da indústria se torna uma parte natural e normal do ambiente. A indústria não apenas coloniza a biosfera com sua tecnosfera de petróleo e gás, mas também gasta uma quantidade massiva de dinheiro em propaganda corporativa/relacionamento público para colonizar a semiosfera. Em um petroestado, pensar com o conceito de Capitaloceno requer aprender a morder a mão que te alimenta. Imaginar alternativas a isso implica em cultivar técnicas para descolonizar a semiosfera pró-indústria, mas sem nenhum dos recursos e dinheiro que tanto o governo quanto a indústria usam para colonizá-la.

CineWorlding (2023), minha prática de pesquisa artística cinematográfica (pesquisa-criação no Canadá), é um estudo transdisciplinar das três ecologias. Aprender a morder significa: a) teorizar como a subjetividade é produzida no capitaloceno (micropolítica da subjetivação), b) estudar as figuras emergentes enraizadas em movimentos de justiça social e ecológica (resistência micropolítica ocorrendo em espaços DIY), e c) desenvolver abordagens pedagógicas relacionais que incluem, mas também excedem, a sala de aula (formas humanas alternativas [pós-humanas, meta-humanas, transumanas, etc.] que atualmente estão sendo vividas e teorizadas experimentalmente).

Optei por substituir a etnografia pela transdisciplinaridade da pesquisa-criação porque a etnografia, como o estudo da cultura humana, tem apresentado lacunas significativas. O *Homo sapiens sapiens* requer a cooperação de mais de dez mil espécies de microrganismos. Donna Haraway me ajuda a entender e aceitar que

eu não sou um “eu”, eu sou um “nós”, e esse viver requer uma comunidade através da biosfera, muito além do humano. Embora nós (aqueles que estão lendo isso) possamos nascer biologicamente *Homo sapiens sapiens*, como organismos, nos tornamos pessoas na semiosfera-tecnosfera. Pessoa³, ideia, conceito, história, signo, arquitetura etc., são todos organismos da semiosfera que formam comunidades (além do humano) no processo de *worlding*⁴. Tanto corpos quanto pessoas são componentes/organismos em funcionamento, juntamente com hardware, software e outros elementos relacionados da tecnosfera que moldam o processo de tornar-se pessoa assim como a semiosfera e a biosfera, e todos de maneiras diferentes⁵. As três ecologias não podem ser estudadas como cultura humana, não importa quão ampliada seja⁶. *A forma como aprendemos nossos nomes está escrita na cor do céu* não se configura como uma bela poesia, mas um fato. Nossos nomes estão escritos na cor do açafrão.

O ato de ‘personar’ como figuração

Em um esforço para evitar que o ato de “personar” se transforme em relações de propriedade (mais sobre isso posteriormente), quero pensar junto com Marcel Mauss, que explicou, em uma palestra de 1938, que a raiz da palavra “pessoa” vem do etrusco *per/sonare*, uma máscara que amplifica a voz de um ator. Uma *per/sonare* desempenha três funções: 1) é uma máscara situada social e historicamente - uma figuração (máscaras são criadas e entendidas para desempenhar um papel); 2) molda um “eu” (que ainda não está formado como pessoa); 3) é sempre um limiar, orientado tanto para fora quanto para dentro, como uma ponte relacional entre ecologias sociais e psíquicas, ambientais e

3 Pessoas não precisam ser *Homo sapiens sapiens*; uma corporação e um rio também podem ser pessoas. Pessoa é uma entidade social e jurídica, e não há limite numérico para o “ser pessoa”. Pode haver um *Homo sapiens sapiens*, mas muitas pessoas.

4 NT. Em virtude da ausência de tradução para o português, o termo “worlding” foi mantido no original, mas adaptado ao contexto como “processo de worlding”, sugerindo a construção e a constituição das comunidades e conexões entre elementos biológicos, tecnológicos e ambientais, proposta pelo autor.

5 Evidentemente, bots são pessoas na semiosfera e usuários na tecnosfera, embora não existam como *Homo sapiens sapiens*. No entanto, eles impactam a biosfera porque são formas condensadas de energia, contribuem para o consumo energético da tecnosfera e afetam a atenção e a percepção na semiosfera.

6 Essa formulação das três ecologias deve muito a Félix Guattari e, embora seja tentador mapear a biosfera, semiosfera e tecnosfera em sua formulação, isso não corresponderia a uma leitura precisa de sua análise. Por exemplo, em uma discussão sobre sua ecosofia: “Segundo Guattari, a conscientização ambiental não diz respeito apenas a ambientes naturais, áreas construídas ou territórios físicos, mas também à reinvenção de ‘territórios existenciais’ individuais ou coletivos, de acordo com o vínculo intrínseco entre a humanidade e a biosfera, ambos dependendo de uma ‘tecnosfera’ cada vez mais complexa que os envolve” (Querrien e Goffey, 2018, p. 80). Há uma grande indefinição entre a biosfera, semiosfera e tecnosfera, e uma orientação modernista particular à individualidade humana, à socialidade e à tecnologia como esferas distintas - ou talvez como anéis de ambientes - que constrói obstáculos para uma nova ecologia, em vez de soluções.

metabólicas. Uma *per/sonare* está muito alinhada com a performatividade de Goffman e Butler, bem como com as figurações de Braidotti e Haraway.

Minha formação enquanto pessoa foi completamente moldada no contexto das mudanças climáticas. Como poderia ser diferente? Lembro da conexão entre o freezer da minha casa, as embalagens de hambúrguer do McDonald's, o buraco da camada de ozônio derretendo as calotas polares da Antártida e a assinatura do Protocolo de Montreal em 1987. Um fio conecta eletrodomésticos, radiação UVB, fast food, governos globais, Montreal, Canadá (a casa do meu time favorito de hóquei na época) e eu. O som da caixa do Big Mac rangendo e o zumbido do congelador onde nossas ervilhas congeladas eram guardadas sinalizavam o fim ambiental para uma criança de 13 anos. Hoje, a fumaça densa dos verões atuais, as notícias sobre incêndios zumbis, os índices de qualidade do ar se conectam diretamente com aqueles medos da infância. Mas os sonhos adolescentes por futuros alternativos também se conectam com as comunidades alternativas, ativistas e DIY com as quais hoje faço filmes. Esses filmes e escritos são "fabulações especulativas em um modo acadêmico" (Haraway 2016a, p. 12) que se conectam com as cenas de arte underground dos meus primeiros anos universitários; fios conectando outros fios: figurações na ficção científica de Haraway, *strings figures*⁷, fabulações especulativas.

O *personar ecológico* (por nome próprio, papel ou qualquer outro) é uma prática de revelar as relações nas três ecologias, já existentes. As personações são fios entrelaçados. Embora todas as personações sejam ecológicas, ou seja, totalmente relacionais, elas têm impactos diferenciais. Não se trata de ser ecológico ou não, não há como não ser ecológico. O ecológico não é um ato político. Todos os seres vivos são ecológicos o tempo todo; estamos em constante relação (energeticamente, informativamente, afetivamente). Bateson & Bateson explicam que a ecologia é "o que ocorre na biosfera - o mundo dos processos mentais - como uma interação entre esses dois, estrutura (ou forma) por um lado e processo (ou fluxo) por outro, ou melhor, como uma interação entre os elementos da vida aos quais esses dois conceitos se referem" (Bateson & Bateson, 1987, p. 36). Para os autores, um processo mental não é propriedade dos seres humanos, qualquer coisa que forme um sistema, que ligue fios, é um processo mental porque é informacional⁸.

Neste ensaio, quero refletir sobre o ato de *personar* como parte do processo e da *forma da pesquisa artística* (pesquisa-criação no Canadá). Artistas fazem arte e, igualmente, se tornam artistas no processo. Nem a arte nem o artista

7 NT. O autor faz um jogo de palavras com "fios" (strings), referindo-se à brincadeira com cordas, conhecida no Brasil como "cama de gato".

8 Para uma leitura adicional sobre os impactos dessa linha de pensamento, consultar: Hoffmeyer, Jesper. *A Legacy for Living Systems: Gregory Bateson as Precursor to Biosemiotics*. Nova York: Springer Publishing, 2008.

são polos, mas conjuntos ramificados de fios atados, tentando muitas coisas (materiais, ideacionais, tecnológicas). Enquanto o artista é único na biosfera, ele se multiplica na semiosfera e na tecnosfera. É aqui que recorreremos à *biomitografia* de Audrey Lorde (Lorde, 1982; King, 2019).

A biomitografia é uma abordagem literária para narrar a ecologia micropolítica. O personar ecológico é micropolítico, é a atualização dos nós de relacionalidade que permanecem virtuais sem uma figuração (*per/sonare*). A atualização narrativa é uma mitologia biográfica. Situar minha prática de pesquisa-criação e narrar essas personificações me leva a traçar um pentagrama dessas relações (Figura 1). É uma imagem de fios com um eu no centro, onde cada mitologia funciona como uma *per/sonare*, orientando minha existência biológica como *Homo sapiens sapiens* e as personificações com a tecnosfera e a semiosfera. Se o governo e a indústria trabalham para tornar o *Humano* um consumidor dócil, cúmplice dos desejos de um petroestado, então as alternativas ao personar humano são micropolíticas ecológicas.

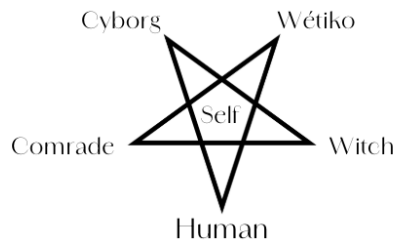


Figura 1. Esquema de pentagrama com as relações da prática de pesquisa-criação. Fonte: Acervo do autor.

Pesquisa-criação e Biomitografia crítica

Natalie Loveless escreve: “Trabalho com pesquisa-criação, antes de tudo, como uma intervenção no cenário universitário contemporâneo, um cenário interdisciplinar que dá ênfase a intervenções feministas, queer, decoloniais e de teoria crítica da raça, enquanto se compromete com as interseções entre prática e teoria” (2020, p. 225). A pesquisa-criação de Erin Manning envolve o “estudo” de Harney e Moten (Manning 2016, p. 27), entendendo-o como algo que não

pertence à universidade, às instituições. O estudo é um compromisso com o amor radical, solidariedade, e o dever existencial: “nos preparamos para o que virá ao nos envolvermos no estudo. O estudo é uma forma de pensar com outros, distinta do pensamento que a instituição exige de você” (Harney & Moten, 2013, p. 11). Ressoando com Rosamond S. King, a pesquisa-criação é uma interdisciplinaridade radical e “envolve métodos aceitos de pesquisa e escrita acadêmica, e o outro aspecto é o trabalho criativo, como poesia, performance ou cinema” (2019, p. 449). Para King, a interdisciplinaridade radical “é uma articulação do ativismo que se baseia nas tradições de mulheres radicais não-brancas, buscando tornar visíveis as vidas, experiências, pensamentos e perspectivas de pessoas que foram marginalizadas e silenciadas” (Ibid.). A interdisciplinaridade radical compartilha muito com a pesquisa-criação e contribui com uma orientação ativista mais explícita para tornar audível o relato das vidas desaparecidas pelas estruturas de poder dominantes. E, neste caso, torna visível a pluralidade das formas subjetivas do artista-pesquisador.

Eu venho fazendo filmes de pesquisa-criação há quase vinte anos, frequentemente em espaços ativistas. Minha escrita sobre os filmes e sobre o *CineWorlding-como-método na pesquisa-criação* cinematográfica sempre pareceu tanto necessária quanto metodologicamente incompleta. Havia um registro da escrita do artista-pesquisador que estava ausente. Os processos cinematográficos e de pesquisa não eram esgotados pelo artigo, livro ou filme. Algo que parecia um “eu” performado também era criado pelo processo. Isso me faz lembrar do *Drawing Hands* (1948) de Escher, onde uma mão desenha a outra, onde o processo de pesquisa-criação também era uma figuração de si. Não se trata de autocriação (autopoiese), porque é realizado em uma comunidade diversa de humanos e não-humanos, uma criação coletiva, simpoiese (Haraway, 2016a, p. 58-98).

Quando li *Critical Biomythography* de Rosamond S. King (2019), foi como se um elemento ausente da pesquisa-criação surgisse. O conceito de *biomitografia* vem de *Zami: A New Spelling of My Name* (1982), de Audre Lorde, que começa com três perguntas e respostas. As perguntas revelam a relacionalidade do livro: “A quem devo o poder por trás da minha voz...?”, “A quem devo os símbolos da minha sobrevivência?”, “A quem devo a mulher que me tornei?”. King observa que Lorde “não codificou uma definição exata de biomitografia” (King, 2019, p. 450), o que ela acredita ser uma escolha política intencional para “deixar a forma como um significante aberto disponível para outros escritores” (ibid.). O meu desafio ao escrever sobre a pesquisa-criação cinematográfica sempre foi lidar com as subjetividades que não são minhas, aquelas que emergiram tanto de maneira negativa, ao serem colonizadas pelo capital, quanto de forma positiva, por meio das contribuições de pessoas que ajudaram a moldar novas subjetividades críticas durante o tempo que passamos juntos fazendo filmes. Então, seguindo Lorde, pergunto: A quem devo essa perspectiva sobre o personar? A quem

devo essa crença em fazer cinema? A quem devo essa resiliência para continuar perguntando e criando?

Ben Spatz observou que a pesquisa-criação tende a ocorrer como “experimentos conduzidos por e dentro de instituições predominantemente brancas. Nesse sentido, elas estão em continuidade com o trabalho dos estudos críticos da branquitude e práticas que incluem uma ambiguidade inerente, tanto como uma desconstrução da branquitude a partir de suas margens, quanto como uma reinscrição mais ou menos consciente da branquitude” (Spatz, 2024, p. 133). Em uma prática de pesquisa-criação que enfatiza a subjetividade como processo tanto quanto enfatiza o processo e a forma cinematográfica, é necessário um método que engaje criticamente com a mitologia da branquitude e da modernidade. A biomitografia crítica integra pesquisa, a localização biográfica e a capacidade do mito (não da ficção) de envolver “seres ou forças sobrenaturais, que incorporam e fornecem uma explicação, etiologia ou justificativa para algo. Nesse caso, o ‘algo’ detalhado é a própria existência dela” (King, 2019, p. 450). No meu caso, existem múltiplas mitologias, e essas mitologias críticas envolvem amigos e mentores.

A biomitografia crítica também me ajuda a ler a mitologia do Humanismo/ Branquitude em paralelo às intervenções críticas da mitologia socialista (trabalhador/camarada), à mitologia da tecnociência feminista (o ciborgue de Haraway), à mitologia Nehiyaw (Cree) de Wétiko⁹ e à mitologia ecofeminista da Bruxa, todas ainda desempenhando papéis no *CineWorlding*¹⁰ (Figura 2). A biomitografia de Audre Lorde oferece um método para aprender, de forma crítica e criativa, novas maneiras de soletrar meu nome.



Figura 2. Código QR para acesso ao projeto CineWorlding, também disponível em: <https://www.cineworlding.org>. Acesso em: 24 nov. 2024.

Humano

Eu realmente fui um daqueles *Homo sapiens sapiens* que foi moldada/definida como uma pessoa Humana. Fui criado em um ambiente majoritariamente branco e católico, aprendi sobre as histórias cristãs da criação na escola e fui matriculado em aulas de piano quando jovem. Aprendi sobre a história das práticas das classes médias europeias, embora em casa ouvíssemos música country e música

9 NT. Conceito central na cosmologia Cree e de outros povos indígenas da América do Norte.

10 Em *CineWorlding* (2023), Cyborg e Wétiko surgem como personas conceituais, identidades que começam a me ajudar a escrever minha própria biomitografia crítica na pesquisa-criação cinematográfica.

de violino gaélico em proporções muito maiores do que as peças de piano que eu só ouvia uma vez por semana em um estúdio de piano, no qual a sala estava sempre cheia de poeira. Uma década depois, eu aprenderia que o mundo no qual fui personificado como Humano também era chamado pelos povos indígenas de Unama'ki. Unama'ki é uma região de Mi'kmaq. Esses nomes são muito mais antigos do que os franceses, acadianos, gaélicos, portugueses e ingleses. À medida que fui aprendendo mais sobre esses nomes Mi'kmaq, também descobri outras histórias de personificação que desencadeariam uma série de consequências. Para os Mi'kmaq, a personificação não começa com os Humanos. Nas histórias de Kluskap, a primeira família Mi'kmaq nasceu de diferentes combinações de terra, água, fogo e vento. Às vezes, era lama e relâmpago, às vezes orvalho coletado de uma folha, ou espuma do mar soprada para um amontoado de junco. Uma pessoa Mi'kmaq é totalmente relacional com tudo o que a rodeia. Essa perspectiva é compartilhada por muitas histórias de criação ao redor do mundo, que apresentam nascimentos culturais alternativos, os quais personificam o *Homo sapiens sapiens* em sua relação com a terra, e não como um ser colocado sobre ela por um deus distante e observador. Essas narrativas foram coletadas por antropólogos e outras disciplinas correlatas, como a etnomusicologia, e o processo de coleta foi moldado pelas relações de propriedade da modernidade, sendo que os etnomusicólogos são Humanos.

A etnomusicologia é frequentemente ensinada como o estudo etnográfico da cultura musical, uma disciplina que surgiu da junção da antropologia com a música. Por um lado, a musicologia tem sido limitada pelo seu foco no estudo da música clássica ocidental e é cúmplice na construção da branquitude¹¹. Seu lado antropológico, como aponta Tim Ingold, “tem muito a dizer sobre as vidas e os tempos dos povos não ocidentais, [mas] quase nada a dizer sobre os povos do Ocidente” (2018, p. 49). Isso levou a uma espécie de esquizofrenia na etnomusicologia, que tem sido difícil de enfrentar.

Como cineasta etnográfico de música popular, preciso destacar que meus filmes que apresentam pessoas classificadas como “não-brancas” são exibidos em festivais de filmes etnográficos com muito mais frequência do que aqueles sobre pessoas chamadas de “brancas”. Em uma sessão de cinema etnomusicológico, que discuto em detalhes no *CineWorlding*, mais da metade do público deixou a sala durante a exibição de *WE'RE TOO LOUD*, um filme eco-musicológico sobre uma comunidade hippie de segunda geração sendo deslocada de sua pequena economia insular pela crescente gentrificação. Claro, é possível que o público tenha saído porque estava quente no cinema, já estava ficando tarde, o filme era

11 O artigo do Prof. Phillip Ewell, “Music Theory’s White Racial Frame” [“A Estrutura Racial Branca da Teoria Musical”], foi expandido para um projeto maior para investigar o racismo e o sexismo na Musicologia e na Teoria da Música. Uma visão geral do projeto pode ser lida em: <https://musictheoryswhiteracialframe.wordpress.com/>. Acesso em 24 nov. 2024.

chato, ou talvez tenha sido considerado malfeito e longo demais. Todas essas possibilidades são válidas. Após a exibição, a primeira pergunta que me foi feita foi: “Como esse filme se configura como uma etnografia?”. Mais tarde, ao tentar entender o questionamento, percebi que minha produção não explicava a estrutura da cultura hippie insular. Ela era, em vez disso, uma imersão artística em um momento da vida desses músicos, mas não elucidava sua cultura. Minha abordagem foi caracterizada como “poluição” por aqueles que buscam manter a etnografia científica. Na minha visão, a etnografia científica mantém uma objetividade (branquitude) que é totalmente cúmplice da modernidade e não resiste a nenhum escrutínio filosófico ou científico contemporâneo. Ao longo do século XX, a relacionalidade foi demonstrada como fundamental para a investigação em várias disciplinas, e a objetividade não é mais um padrão de ouro para a pesquisa, nem explica os fenômenos. Rejeito a etnografia científica quando a ciência é definida pela objetividade (branquitude); se for definida pela relacionalidade (ecologia), então eu ficaria feliz em praticá-la. Mas, dado o histórico da etnografia, parece improvável que isso aconteça. Assim sendo, comecei, como sugerido por Tim Ingold, a me engajar na pesquisa artística para entender fenômenos sociais.

Desde então, passei muito mais tempo em espaços de música popular, onde, ao contrário dos antropológicos, a produção cinematográfica não é uma modalidade acadêmica comum, mas possui grande potencial tendo em vista que os estudos nesse campo continuam a desenvolver sua abordagem etnográfica. Contudo, à medida que avançam, seria útil que isso acontecesse com um engajamento com o pensamento antropológico contemporâneo. Será que, neste momento, o desenvolvimento da etnografia da música popular é adequado, considerando que antropólogos como Tim Ingold estão tentando abandonar essa abordagem devido aos seus vínculos com questões de cultura e raça? Em vez disso, Ingold sugere que a etnografia seja substituída pela pesquisa artística. Pode-se entender nisso uma proposta de adotar uma abordagem de pesquisa artística para estudar o Capitaloceno.

Como Felix Guattari e Suely Rolnik (2008) observaram, a *cultura* “só existe em termos de mercados de poder, marcadores econômicos, e não em termos de produção, criação e consumo real” (Guattari & Rolnik, 2008, p. 21). Criando uma tipologia da cultura em três partes: cultura de valor (julgamento), cultura da alma coletiva (a priori) e cultura de mercadoria (ou seja, indústrias culturais), eles chegam à conclusão de que “existe apenas uma cultura: a cultura capitalista. É uma cultura que é sempre etnocêntrica e intelectualista (ou logocêntrica), porque separa os universos semióticos da produção subjetiva” (Guattari & Rolnik, 2008, p. 33). Como Ingold observou, a etnografia está em desacordo com a ideia amplamente aceita de que a realidade é totalmente relacional.

Em vez dos conceitos de etnografia e cultura, Ingold propõe a antropologia da ontogênese ou uma “construção relacional”. Uma *cultura* é fixa, localizada,

identificável e ocupa um espaço estriado. A construção relacional é móvel, opera em um espaço fluido, é temporária mesmo em sua continuidade, enfatiza o esforço para criar sua existência momentânea e para manter estruturas que garantam sua continuidade. O conceito de cultura esconde mais do que ilumina.

Rolnik, em termos decoloniais (2023), enquadra a questão como formas micropolíticas e macropolíticas: “a luta para transformar o princípio micropolítico que orienta a ação é diferente da luta para transformar as relações de poder na esfera macropolítica” (Rolnik, 2023, p. xxii). A luta micropolítica é experimental e situada “aqui e agora, com a intenção de criar formas de existência. Isso implica emancipar o desejo de sua subjetivação pelo sistema colonial-capitalista” (Ibid.). Uma cultura é regida por regras. Uma construção ou realização relacional é emergente e momentânea, ocorrendo simultaneamente em diversas escalas, de forma interconectada e por períodos variáveis. Para Ingold, a antropologia não é uma disciplina que faz etnografia, mas uma questão constantemente aberta sobre a formação da vida social, que exige uma reinvenção constante de métodos e parcerias. Isso pode proceder, insiste Rolnik, desenvolvendo estratégias para “desviar” do “inconsciente colonial-explorador introduzido pelo capitalismo financeirizado e neoliberal” encontrado na “abdução da força criadora” (Rolnik, 2023, p. 6). Essa investigação pode ser realizada por meio do nosso processo de desenvolvimento, englobando “um tipo de pesquisa que envolve nossa própria experiência subjetiva. Devemos olhar dentro de nós mesmos para encontrar pontos de acesso à potência da criação... isso é um trabalho de experimentação sobre o eu que exige atenção constante”, onde a “formulação de ideias” é inseparável do “processo de subjetivação” (Rolnik, 2023, p. 7). A biomitografia de Audrey Lorde faz exatamente isso.

Na modernidade, o fato de o *Homo sapiens sapiens* ser personificado como Humano - uma construção relacional - se beneficia de uma hierarquia desigual de valor entre as relações humanas e não-humanas, que “alinha-se aos interesses do poder patriarcal, colonialista e supremacista branco” (Arons, 2023, p. 36). Na ação ecológica que busca construir a relacionalidade com outros organismos na biosfera, a personificação do Humano exige um trabalho crítico. O personar humano é estendido ao conceito de “Antropoceno”, que “oculta tanto a história quanto o futuro das injustiças ambientais” (Arons, 2023, p. 36). Como observou Nell Irvin Painter (2010), as *peças brancas* são historicamente uma categoria em expansão, que incorpora indivíduos que antes eram considerados não-brancos nos sistemas de privilégio racial, enquanto mantém outras pessoas não-brancas à margem. O Antropoceno é um conceito que, ao tentar nomear os impactos no planeta, o faz ocultando as diferenças de responsabilidade e poder. O Antropoceno é uma extensão da branquitude do Humano.

Camarada

Quando eu disse a Mitch Podolak que queria voltar para a faculdade para estudar etnomusicologia, ele surtou. Se inclinou sobre a mesa da cozinha, com a cabeça grande e barbada envolta em fumaça de maconha, e, com uma voz estrondosa, me contou uma história sobre uma palestra do Smithsonian Institution à qual havia assistido. Um *etnomusicólogo*, com a palavra quase azedando na boca, falou longamente sobre canções de mineiros de carvão, com um mineiro sentado ao lado do palco. Quando o professor terminou, Mitch fez uma careta e apontou para o mineiro, pedindo que ele cantasse. Mitch, agora tão perto que podia me cutucar no peito, disse: “É isso que você quer fazer? Reduzir trabalhadores a simples exemplares para seu estudo?”. Ele estava furioso.

Mitch se interessou por música folk na década de 1950, influenciado por Pete Seeger, quando este foi proibido de se apresentar nos Estados Unidos devido às suas supostas ligações com o comunismo. Como Seeger já não podia se apresentar nos grandes palcos, passou a ganhar a vida cantando em acampamentos judeus de verão, alguns dos quais ficavam no Canadá. Mitch frequentou um desses acampamentos com sua irmã e ficou tão impressionado com Seeger, e suas meias vermelhas, que, ao voltar para casa em Toronto, vendeu seu clarinete para comprar um banjo. Mitch foi ativo na cena de Yorkville durante a revivescência do folk e, à medida que aprendia mais sobre política, se tornou um membro ativo da Internacional Trotskista. Na década de 1960, trabalhou como organizador para os trotskistas e foi enviado a Winnipeg. Quando, nos anos 1970, a esquerda política canadense se fragmentou, deixou os partidos políticos de vez e passou a concentrar sua energia na criação de festivais de música. Foi o fundador de um modelo de organização de festivais que até hoje serve de base para os eventos musicais no Canadá. Conheci Mitch no início dos anos 2000, primeiro no Ottawa Folk Festival e depois em Winnipeg, quando eu trabalhava como programador cultural para uma conferência nacional do Sindicato Canadense dos Funcionários Públicos. Foi após um desses concertos noturnos que Mitch se descontrolou e me atacou.

Perguntei a ele se poderia estudar a criação do Winnipeg Folk Festival. Ele disse que só conversaria comigo depois que eu lesse *Minha Vida*, de Trotsky, e *Homenagem à Catalunha*, de George Orwell. Encontrei os dois livros usados e os li durante o verão. Entrei em contato no outono e, com algumas condições, ele concordou. Embora eu tivesse sido ativo como intérprete e técnico de som em festivais folk por vários anos, nunca soube exatamente por que os músicos mais antigos da cena tratavam Mitch com tanta reverência. Eu não conhecia o peso político e cultural dele.

Quando conheci Mitch, ele estava bastante deprimido. Sentia-se ignorado pelos novos diretores de festivais, que consideravam sua abordagem antiquada. Mitch também achava que as aspirações políticas da música folk haviam sido substituídas por uma orientação puramente mercadológica, e que a maioria

dos diretores artísticos de festivais de música folk já não compreendia mais o significado político e a história desse gênero musical. Mitch me radicalizou, ele era um verdadeiro radicalizador. Aprendi a tocar banjo e passei os próximos sete ou mais anos estudando a organização de festivais de música por todo o país. Passei um tempo com os “Back-To-The-Landers”, que fugiram da vida urbana nas décadas de 1960 e 1970 para se mudar para vilarejos rurais e pequenas cidades do oeste, com hippies que organizavam comunidades intencionais, anarquistas e artistas DIY tentando encontrar ou inventar maneiras alternativas de viver fora da modernidade, fora de Babilônia, no vocabulário da Rainbow Family. Ao longo desses anos, e continuando após a morte de Mitch, sua preocupação com a política do estudo universitário permaneceu comigo. Mitch nunca separou o futuro do planeta do trabalho dos festivais de música. Construir uma comunidade alternativa com uma história alternativa significava criar alternativas para o Humano. Ele também acreditava, como Seeger, que destruiríamos o planeta, que era tarde demais para os Humanos. Ser camarada era uma subjetividade que ele aprendeu durante seus anos trotskistas e o folkie é uma subjetividade com a qual ele se conectou e me ajudou a me conectar, algo que aprendeu com Seeger e tantos outros. Existem limitações em ambas essas subjetividades. Embora criticassem a branquitude em certos aspectos, ainda enfrentavam desafios relacionados à raça, sexualidade e gênero, perpetuando uma predominância de homens brancos, heróis e narrativas centradas no Humano. Ainda muito *Anthropos*.

Responder ao aquecimento global não é apenas uma questão ambiental, mas uma questão ecológica que envolve personar. A ecologia não é o estudo da natureza, mas sim “a ciência das interações e interdependências entre organismos e entre organismos e seu ambiente” (Bateson & Bateson, 1987, p. 207-208). O Antropoceno foi proposto como uma escala de tempo geológica para reconhecer o impacto Humano no planeta, uma proposta que foi negada pela União Internacional de Ciências Geológicas. No entanto, em sua decisão, também foi reconhecido que o termo “continuará sendo um descritor inestimável nas interações entre humanos e o ambiente” (Carrington, 2024). O presidente do comitê, Prof. Jan Zalasiewicz, da Universidade de Leicester, que votou a favor do conceito, afirmou que “o Antropoceno continuará, de forma confusa, a representar conceitos amplamente diferentes. Esta foi uma oportunidade perdida de reconhecer e endossar uma realidade clara e simples, que nosso planeta deixou seu estado de funcionamento natural, de forma abrupta e irrevogável, no meio do século XX” (ibid.). E embora a mudança climática seja frequentemente o que se pensa ao se referir ao Antropoceno, ela é apenas uma das oito fronteiras planetárias “cruciais para manter um ambiente de sistema terrestre no qual a humanidade possa existir com segurança” (Foster et al., 2010, p. 14). Mas, no contexto das três ecologias (biosfera, semiosfera, tecnosfera), a falha do

Antropoceno pode ajudar a abrir espaço para novas abordagens críticas.

Wendy Arons afirma que o Antropoceno é “ao mesmo tempo enganoso e obscurantista” e que “tanto os argumentos que sustenta quanto as políticas e soluções propostas em seu nome tendem a replicar os próprios problemas que o termo busca iluminar” (2023, p. 35). No centro do problema do Antropoceno (e, talvez, da Antropologia) está o *Anthropos*. *Anthropos* é frequentemente referida como a palavra grega antiga para humano, mas o conceito de Humano é uma construção do século XV que prosperou na modernidade. O universalizante *Anthropos*-Humano propõe uma personificação coletiva. No entanto, a história da Modernidade está repleta de exemplos em que essa personificação foi negada com base em raça, classe, gênero, sexualidade e capacidade - limites produzidos, como Foucault ilustrou, que definem a própria Modernidade/Branquitude. O Humano, na Modernidade, obscurece a diferença entre o *Homo sapiens sapiens* (nascimento biológico) e o Humano, um segundo nascimento cultural. A Modernidade propôs que todos os *Homo sapiens sapiens* são também Humanos, mas esse é o artifício universalizante que permite incluir igualmente todas as pessoas como responsáveis pela ocorrência do Antropoceno.

Em 2016, em uma pesquisa com Mitch sobre festivais de música ativista, escrevi sobre a desigualdade oculta no Antropoceno, descrevendo-o como *Predatório*:

O Antropoceno Predatório iniciou uma guerra mundial nos anos 1950. Não há linhas de frente, e manifestações públicas não farão diferença. Não estamos lutando contra algo em particular, nem contra um grupo específico de pessoas. Trata-se de um sistema colossal que devora a Terra. Não é algo separado de nós. O Antropoceno Predatório é uma subjetividade coletiva excretada durante as expansões do capitalismo global. Ele é, ou melhor, nós somos quem consome os recursos da Terra, gerando impactos massivos nos sistemas terrestres, sendo alimentados e alimentando medos e desejos. O Antropoceno Predatório está criando miséria em todo o mundo. Vemos isso diariamente nas imagens das notícias: guerras, doenças, fome e pobreza. Muitos de nós observamos essas coisas enquanto estamos seguros em casa: guerras contra jovens, contra mulheres, contra povos indígenas, contra pessoas racializadas, contra o meio ambiente, contra nossa esperança de solidariedade e contra os imaginários coletivos de um futuro melhor. Muitos experimentam o impacto direto dessas guerras; muitos outros enfrentam a diminuição da qualidade de vida, da coesão social, do acesso a cuidados infantis e educação acessíveis, bem como à estabilidade econômica. Ao mesmo tempo, há aumento das dívidas, da ansiedade em relação à sociedade e da preocupação com o futuro da nossa espécie. (MacDonald, 2016, p. vii).

Com o Antropoceno Predatório, eu tentava chamar a atenção para as desigualdades dentro dos circuitos do capitalismo global e entender melhor a ação coletiva no folk, que tem denunciado questões ambientais e a necessidade de novas formas de *música folk* anticapitalista e antirracista (como a *highland*

school, por exemplo) desde os anos 1930 - uma continuidade do anticapitalismo anarquista e comunista do século XIX. Embora a crítica anarquista sobre a propriedade esteja presente nesses movimentos, eles ainda enfrentaram dificuldades para abordar de forma crítica a Branquitude e suas alternativas políticas. O obscurecimento do Anthropos leva a dois níveis de injustiça. O primeiro é que todos os Humanos, ou seja, todas as pessoas, contribuíram para o Antropoceno e devem assumir responsabilidades por ele. O anarquismo e o comunismo europeus responderam a isso ao tentarem criar identidades sociais alternativas, como “trabalhador”, “camarada” e “*folkie*”, com o objetivo de evidenciar as disparidades nas relações de poder. No entanto, esses movimentos tiveram dificuldade em reconhecer a necessidade de abordar raça, gênero e sexualidade, mesmo que tivessem incluído Olympe de Gouges como leitura obrigatória. Porém, para ser justo, levou anos até que eu sentisse que deveria e poderia ler Audre Lorde.

Embora esses candidatos à subjetivação (“trabalhador”, “camarada”, “*folkie*”) tenham contribuído com uma alternativa ao Humano universalizante (Branquitude), essa abordagem falhou em dois aspectos. O primeiro diz respeito à raça, gênero e sexualidade, e o segundo (relacionado ao primeiro) está na valorização da individualidade. Na Modernidade, todos os Humanos são ontologicamente individuais. Os problemas surgem por meio de indivíduos e as soluções exigem a ação individual.

A noção do “Antropoceno” também apresenta o problema de estar facilmente alinhada ao discurso do individualismo; ou seja, a sua universalização da responsabilidade pelas mudanças climáticas da Terra paradoxalmente fortalece campanhas que sugerem que as soluções estão em ações individualizadas e coletivas, como reciclar, usar lâmpadas eficientes ou adotar uma dieta baseada em plantas. Esse discurso tem sido frequentemente utilizado como uma tática distrativa por entidades capitalistas interessadas em evitar regulamentações ambientais que pudessem prejudicar seus lucros, como na campanha “*Keep America Beautiful*” [“Mantenha a América Bela”] contra a poluição nos anos 1970. Nessa campanha publicitária, um nativo americano (interpretado por um ator ítalo-americano) remava em um rio poluído com uma lágrima no olho, enquanto uma voz grave dizia: “As pessoas iniciam a poluição. As pessoas podem pará-la”. Essa campanha publicitária foi, na verdade, patrocinada pela indústria de engarrafamento de refrigerantes, que buscava combater os esforços dos ambientalistas para aprovar legislação que limitasse o uso de garrafas descartáveis. (Arons, 2023, p. 36).

O conceito de Capitaloceno expressa de maneira mais clara o que eu pretendia transmitir com o termo Antropoceno Predatório. O Capitaloceno “direciona a atenção para o sistema socioeconômico que possibilitou a transformação em larga escala do planeta por meio de uma exploração igualmente em larga escala de

recursos ‘baratos’, tanto naturais quanto humanos” e é “o nexa entre capitalismo e colonialismo” (Arons, 2023, p. 37). Como Harney e Moten expressam essa conexão: “o primeiro recipiente odioso produzido pela e para a logística não é o navio negreiro, mas o corpo - carne conceitualizada - que sustenta o indivíduo-em-submissão” (2021, p. 14). Ainda que os movimentos anarquistas criticassem a propriedade, não foram radicais o suficiente para questionar o fundamento das relações de propriedade: o indivíduo que se apresenta como dono de si mesmo, mas é concebido como propriedade. Em “*O Roubo do Conjunto*”, no livro *All Incomplete* (“Tudo incompleto”), Harney e Moten escrevem:

A interioridade do Iluminismo surgiu desse emplotamento de tempo e espaço – para usar o termo de Hayden White – dessa separação do que é compartilhado. No entanto, a interioridade é acessível apenas à mente que se apropria de si mesma. Pois o que permite a essa mente se apropriar de si mesma é sua capacidade de compreender a propriedade, algo que ela agora posiciona como estando além de si mesma. Ela toma o que necessita para formar a si mesma, não apenas no que precisa, mas de forma compulsiva, incessante e voraz, buscando sem parar. Em outras palavras, o emplotamento de tempo e espaço na mente ocorre através do emplotamento de tempo e espaço na Terra, numa conversa entre o vazio e o mundo, sendo, ao mesmo tempo, considerado como a realização da mente, seu compromisso interno no que agora pode ser conceitualizado como corpo (Harney & Moten, 2021, p. 15).

Humano, Individualidade, Capital, Branquitude configuram em um emaranhado chamado Modernidade. A exclusão tanto da Branquitude quanto da Humanidade – aquilo que os economistas chamam de *externalidades* – cria um recurso ao negar seu valor. Não possui valor como algo que possui a si mesmo e, por isso, não é considerado uma pessoa. Embora alguns estudiosos críticos tenham apontado que a modernidade não inclui as pessoas não humanas, eles ignoram o princípio organizador não humano da transformação da modernidade em Capitaloceno: “pessoas-corporações”. As corporações, como entidades não humanas, operam além dos limites legais das pessoas humanas e utilizam seres humanos como componentes vivos dessa estrutura. Sua ética e moralidade são baseadas no capital. A validação de uma decisão é feita com base no retorno econômico, e não na lógica ou na moralidade. As pessoas Humanas que compõem o corpo dessa entidade não humana têm o poder de agir em nome da geração de lucro. Quase tudo, como aprendemos pela história, está disponível para ser transformado em capital. E os impactos ecológicos negativos dessas corporações sobre os três ecossistemas vão além de suas preocupações (externalidades). Essa lógica não pode ser separada da branquitude.

Harney e Moten nos lembram que a noção de autopropriedade é uma relação de propriedade que conduz à ameaça da perda, ou seja, ao perder a si mesmo. A modernidade torna a manutenção do “eu” uma questão de prevenção de perdas,

o que implica a proteção da propriedade privada. Isso é difícil de ouvir, já que a autopropriedade trata a si mesma como sua própria propriedade:

É nessa dupla perda do compartilhar - proporcionada tanto pelo ato de possuir quanto pela imposição de ser possuído - que surge a doença mais mortal e ameaçadora do ser social: a branquitude. E é por isso que podemos dizer que a logística é a ciência branca... estabelecendo o espaço-tempo da posse e autopropriedade no âmbito da propriedade... um esmagamento do mundo, fazendo-o sair da existência terrena e entrar no ser humano do capitalismo racial (Harney; Moten, 2021, p. 17).

Esse é o problema do Anthropos: ele é uma extensão do regime de propriedade da branquitude/individualismo, complexamente associado ao emplotamento das categorias Humano, Capital e Raça: “O espaço é contado para ser ocupado” (Deleuze e Guattari, 2010, p. 18). Os conservadores não gostam de ouvir isso, mas a branquitude é o começo das *Políticas de Identidade*, tão criticadas por eles. Seria suficiente se o Antropoceno sofresse apenas desses problemas, mas ele também não encontra respaldo na comunidade científica. Por outro lado, o Capitaloceno é apoiado por evidências geológicas que mostram que “o capitalismo e o colonialismo marcaram o início de um novo sistema global, não apenas em termos socioeconômicos e políticos, mas também em uma escala biogeoquímica global” (Arons, 2023, p. 37). O Capitaloceno propõe um ponto de partida para repensar a antropologia e disciplinas relacionadas, reorientando-se para os regimes de propriedade relacionados que se configuram como a “cultura”.

O conceito de *Capitalosceno* surgiu inicialmente do Marxismo ecológico, que reconhece que

o capital é a força sistemática que organiza a produção social e impulsiona o industrialismo para intensificar a exploração da natureza. Dada a lógica do capital e suas operações fundamentais, a ruptura no ciclo do carbono e a mudança climática global estão intrinsecamente ligadas ao capitalismo. Na verdade, a continuidade do capitalismo garante a continuidade desses eventos (Foster et al. 2010, p. 138).

Donna Haraway concorda que “o Anthropos não fez essa coisa do fraturamento hidráulico” (2016, p. 47) e que “se pudéssemos ter apenas uma palavra para esses tempos de ficção científica¹², certamente deveria ser o Capitalosceno” (2016, p. 47). Para Haraway, no entanto, o Capitalosceno ainda carrega em demasia a narrativa marxista (excessivamente branca e patriarcal). O Capitalosceno pode ser um ponto de partida para futuros alternativos (anticapitalistas), mas, para Haraway, ele precisa ir além do imaginário marxista: “o Capitalosceno é terrano; ele não precisa ser o último período geológico biodiverso que inclui a nossa

12 Haraway (2016) utiliza SF (Science Fiction) para descrever os tempos atuais, sugerindo que a realidade em que vivemos parece cada vez mais como uma narrativa de ficção científica em que os problemas ambientais, sociais e tecnológicos são extremos e globais.

espécie também. Há tantas boas histórias ainda para contar, tantas redes de pesca ainda para tecer, e não apenas pelos seres humanos” (Haraway, 2016, p. 49). Essas boas histórias precisam de novos personagens e enredos que não centralizem o conflito e os heroísmos masculinistas.

Ciborgue

Eu li o “Manifesto Ciborgue” pela primeira vez em um ônibus a caminho da escola. Sentado na sala de aula, aquilo não fazia sentido para mim. A prosa parecia hermética, e eu me sentia frustrado. As *figuras ciborgues* de Haraway

habitam um regime de tempo-espaco mutado que eu chamo de tecnobiopoder. Intersectando-se com - e, por vezes, deslocando - o desenvolvimento, a realização e o controle próprios do realismo figural, a modalidade temporal associada aos ciborgues é a condensação, fusão e implosão. Trata-se mais da temporalidade do buraco de minhoca da ficção científica, aquela anomalia espacial que lança viajantes em regiões inesperadas do espaço, do que das passagens de nascimento do corpo biopolítico. A implosão do técnico, orgânico, político, econômico, onírico e textual, evidente nas práticas e entidades material-semióticas da tecnociência do final do século XX, informa minha prática de figuração (Haraway, 1997, p. 12).

O que é figuração? Como a ficção científica (fabulação especulativa) lança viajantes em regiões inesperadas? E então, lentamente, isso foi crescendo dentro de mim ao longo dos anos. Figurações são os nomes de matrizes vivas e mutáveis de interdependência. As fabulações especulativas oferecem figurações alternativas nas quais se pode viver, e, ao habitá-las, relações são estabelecidas. As figurações, tanto como conceito quanto em sua vivência, lentamente afrouxaram meu apego aos meus compromissos com o Humano. Com cada um dos filmes que fiz, que estavam cada vez mais situados entre o fato e a ficção, intuí mais sobre as fabulações especulativas, essas figurações experimentais de viver além do Capitaloceno.

Mas isso levou tempo. Exigiu aceitar a branquitude, o patriarcado e o individualismo presentes tanto no camarada quanto na produção de cinema ativista que eu estava tentando realizar. No início, eu era o cineasta. Com o tempo, o “eu” tornou-se mais difícil de sustentar, e as formas de relacionalidade e de filmagem mudaram. Foi necessário tempo para romper a ligação com o camarada homem branco, a imagem masculina do radical, a ressonância da raiva e o desejo de lutar, de enfrentar o poder macropolítico em um confronto direto. A dialética é tentadora. Somente quando comecei a sentir que estava me fragmentando, tentando encontrar uma forma de abandonar a imagem da branquitude, sua masculinidade, sua obsessão pelo conflito direto, foi que comecei a perceber os contornos do ciborgue. Seus contornos não eram tão rígidos quanto os do ciborgue

da ficção científica com o qual cresci; não era o Robocop, era algo diferente. Era um ciborgue de relacionalidade.

O “Manifesto Ciborgue” é um “mito político irônico fiel ao feminismo, socialismo e materialismo” (Haraway, 2016b). O ciborgue de Haraway é uma biomitografia crítica da “tecnociência [que] ultrapassa extravagantemente a distinção entre ciência e tecnologia, bem como aquelas entre natureza e sociedade, sujeitos e objetos, e o natural e o artificial, que estruturaram o *tempo imaginário* chamado modernidade” (Haraway, 1997, p. 3). O tempo imaginário chamado modernidade, ao que parece, exerce uma forte influência sobre a figuração e a fabulação especulativa. A *sociedade de controle* de Gilles Deleuze, o *realismo capitalista* de Mark Fisher e, mais recentemente, o Anti-Oculus do Acid Horizon, fazem parte de uma figuração moderna que sustenta a contínua formação da subjetivação branca e masculina, mesmo enquanto opera como crítica. O entrelaçamento do *sci-fi* ciborgue de Haraway com o marxismo feminista apresenta uma alternativa criativa às narrativas muitas vezes totalizantes (demasiado masculinas e excessivamente Humanas) da teoria crítica e do pós-modernismo.

Os processos de *worldings* não são evasões; são práticas crítico-criativas de terraformação - a criação de novos mundos. Contribuindo para esses novos processos de *worldings*, foram gerados buracos de minhoca que me trouxeram de volta às minhas práticas criativas: sendo músico, compositor, aprendendo a fazer filmes, aprendendo a escrever, fotografando. E em cada uma dessas práticas, comecei a reconhecer o processo da arte como um crescimento conjunto com a tecnologia. O mito ciborgue reorganizou minha biografia e me ensinou a buscar outra narrativa criativa, voltada para aqueles a quem devo. Uma nova narrativa em que as tecnologias proporcionavam acesso às já existentes redes relacionais, que, quando narradas, transitam do virtual ao real. As redes relacionais virtuais são reais; apenas ainda não foram concretizadas. A fabulação especulativa consiste em transformar essas redes virtuais em narrativas, trazendo-as à materialidade e iluminando redes relacionais e figurações alternativas. A radicalidade da biomitografia está na criação de narrativas, na construção de mundos através dessas histórias. As redes relacionais virtuais assumem formas específicas - a figuração. A fabulação especulativa não inventa relacionalidades; ela as ilumina.

No CineWorlding, eu me torno o ciborgrafista, narrando de forma experimental a hibridez tecnobiológica emergente da minha existência. Essas câmeras, discos rígidos, lentes, softwares, filmes fazem parte de mim, parte de nós, conectando-nos em assemblages que realizam ações. O manifesto ciborgue de Haraway nos narra para fora do marxismo, contando uma alternativa ao camarada - não como uma progressão além, pois “além” é linear e nos mantém ancorados às figurações da modernidade. O ciborgrafista é uma figuração ativista de outra forma, um contador de histórias de “mundanizações” que existem e que podem vir a existir. Essas figurações utilizam os recursos do cinema: suas intensidades de cor e som,

seus movimentos e durações. São modos de pensar, um “pensar-cinema” que contribui com novos modelos de narrativas. Mas, se olharmos muito de perto para os filmes, perderemos de vista que o ativismo não está apenas nos objetos na tela; ele está na transformação do Humano e do Camarada em Ciborgue. O ciborgue é uma capacidade. A biomitografia crítica me permitiu reconhecer o ciborgue de Haraway e nossas fabulações especulativas para além do corpo autoral único do Humanismo e do Camarada. Nós já somos um “nós”, e à medida que começamos a sentir essa relacionalidade expansiva - a realização relacional entre corpos e máquinas, as figurações ciborgues - passamos a nos reconhecer separados da figuração do capitaloceno. O capital é uma figuração ciborgue, uma organização da biosfera-semiosfera-tecnosfera. A fabulação especulativa reorganiza a figuração capitalista (capitaloceno) e introduz outras formas possíveis. E notamos algo mais: um assombro de Branquitude e colonização. Começamos a reconhecer, nessa rede de relacionalidade, outra subjetividade escondida dentro da Modernidade-Branquitude-Propriedade Privada, uma figuração espectral: *Wétiko*.

Wétiko

Em 2010, eu havia acabado de começar um pós-doutorado, e o Dr. David Lertzman, da Universidade de Calgary, me contratou como cineasta para trabalhar em um projeto que se tornaria *Pimachihowan* (2016). Seu projeto maior, o *Environment Indigenous Energy Interface*, surgiu de seu interesse em encontrar formas de integrar o Conhecimento Ecológico Tradicional (*Traditional Ecological Knowledge* - TEK) e a ciência ocidental na gestão baseada em ecossistemas na indústria (Lertzman, 2010). Lertzman reconhecia que a ciência ocidental é aprendida na universidade, mas o TEK era “adquirido por meio de uma imersão cultural profunda e de um aprendizado ao longo do tempo, frequentemente em locais remotos” (2010, p. 109). Ele havia formado uma parceria com (o atualmente chefe) Conroy Sewepagaham, da Nação Cree de Little Red River. Nos encontramos com Sewepagaham em Edmonton, Alberta, e na casa de Lertzman, nos arredores de Canmore, Alberta, algumas vezes. Não estávamos realmente avançando com o documentário sobre as exigências constitucionais canadenses para que a indústria consultasse e acomodasse os povos indígenas em projetos industriais em terras indígenas. Durante as conversas, Lertzman frequentemente se referia a locais em Little Red, e ele e Sewepagaham discutiam o processo de apresentar as pessoas da indústria à terra. Lertzman mencionava regularmente o TEK, enquanto Sewepagaham discutia as semelhanças entre os modos de conhecimento Nehiyaw (Cree) e a teoria dos sistemas. Eu, na maior parte do tempo, permanecia em silêncio, tentando entender como fazer um filme com toda essa complexidade. Por fim, Lertzman sugeriu que eu viajasse para Little Red River e passasse um tempo “na terra” com Sewepagaham.

Dirigindo principalmente para o norte, a viagem levou cerca de treze horas de Edmonton até Little Red River, localizado a menos de cem quilômetros dos Territórios do Noroeste. No verão, a escuridão dura pouco, e no inverno os dias são extremamente curtos. Nesta visita de verão, Sewepagaham e eu passamos nossos dias dirigindo pelo território, “vendo com meus próprios olhos” a terra e ouvindo suas histórias. O local onde seu avô remou para assinar o Tratado 8 com os agentes do governo canadense em 1899, o lugar onde seus ancestrais assinaram a paz com os vizinhos Dene, o local do powwow, a pequena barca que transporta pessoas através da parte estreita do Rio Peace. No final do passeio, subimos uma colina e, deste ponto de vista, pudemos ver todo o território, *okâwîmâwaskiy*, a mãe terra.

Naquele momento, eu não compreendia que estava sendo introduzido a uma nova figuração. Não era uma relação entre humano e não-humano, mas um holismo do relacionamento entre pessoas que não começa ao retirar a humanidade dos parentes não-humanos:

O conceito Cree de si mesmo está orientado ao holismo ao cultivar um eu holístico que coexiste no mundo com outros seres vivos, principalmente por meio dos processos estruturantes da *superposicionalidade* e *ressonância*. É através desses processos que o eu é capaz de fazer parte do todo e do todo em si. A capacidade de acessar esses processos é compartilhada entre todos os seres vivos em virtude de seu vínculo, em parte, com o domínio espiritual (Walker, 2021, p. 93).

Ao longo dos cinco anos seguintes, aprendi lições com Lertzman e Sewepagaham sobre o Conhecimento Ecológico Tradicional e a relacionalidade Nehiyaw. O filme *Pimachihowan* (2016) se tornaria uma fonte profunda de aprendizado (MacDonald, 2023). O ensino do fogo de Sewepagaham sobre a relacionalidade continua a propor uma nova figuração relacional.

No final da viagem, a caminhonete de Sewepagaham ficou atolada. Anos depois, descobriria que não estava realmente atolada, mas que ele encenou esse incidente como uma maneira de nos fazer percorrer os dez quilômetros até em casa a pé. Armados com um rifle, começamos a seguir a estrada principal de volta, uma linha quase reta de cascalho cinza que se estendia sem interrupção. Andamos e conversamos por muito tempo. O sol descia em direção ao horizonte, mas não chegava a se pôr completamente. Era final de junho. O ar pulsava com grandes moscas e libélulas ainda maiores. Caminhamos por horas sem que nenhum veículo passasse.

Eventualmente, uma pequena caminhonete passou, mas, para minha surpresa, não reduziu a velocidade, deixando-nos em uma nuvem de poeira, rindo e um pouco atônitos. Continuamos nosso caminho. Cerca de vinte minutos depois, a caminhonete retornou, e o motorista gritou em *nēhiyawēwin*. Sewepagaham, rindo, se aproximou do caminhão do primo, e todos subimos na parte de trás

aberta. A viagem de volta para casa não levou muito tempo. Sewepagaham me contou depois que seu primo pensou que éramos *wétiko*, os espíritos canibais de pele branca. Todos rimos do engano.

Cerca de cinco anos depois, fui convidado a fazer um filme em Kainai, no território Blackfoot, chamado *Elders' Room* (2019), em parceria com a professora de pedagogia crítica Shirley Steinberg. No primeiro fim de semana das filmagens, dirigi pelo território tradicional dos Kainai ouvindo uma canção tradicional de boas-vindas. Antes de começar a fazer o filme, ou mesmo de conhecer os anciões, jovens, professores ou orientadores que apareceriam nas gravações, fiz questão de me apresentar à terra. Isso foi algo que aprendi com Conroy. Com a canção em looping, deixei a terra orientar a filmagem, criando o que se tornaria um reconhecimento audiovisual do território, complementando o reconhecimento textual presente no filme. De fato, aprendi muito com Lertzman e Sewepagaham; eu havia me tornado um cineasta diferente, praticando uma modalidade distinta de figuração.

Cheguei ao museu Head-Smashed-In Buffalo Jump e expliquei o projeto às pessoas de lá, pedindo permissão para filmar as exposições. Elas aceitaram. Foi durante a filmagem de uma exposição específica que voltei àquela noite com Sewepagaham. Atrás do vidro da exposição, havia uma pequena montanha de crânios de búfalo ao lado de uma foto de homens brancos, barbudos e armados com rifles, posando diante de uma colossal montanha de crânios e ossos de búfalos. Eu sabia sobre o massacre colonial dos búfalos, mas nunca tinha visto essas fotos, nem nunca estive ao lado dos ossos reais, na própria terra onde eles foram massacrados. O objetivo desse massacre era exterminar a espécie fundamental na base das culturas das muitas nações indígenas que viviam de forma nômade nas pradarias. Foi o reflexo do meu próprio rosto, barbudo, com a câmera no ombro, ao lado do rosto barbudo dos assassinos coloniais armados, que me abalou. Seria realmente um erro quando eles pensaram que eu era *wétiko*? Ou seria o reconhecimento de algo que eu vinha evitando? Uma história de loucura colonial que ainda persiste nesta sociedade, algo em que talvez eu desempenhe um papel na perpetuação. Talvez *wétiko* seja uma figuração em mim. Há espaço na biomitografia de King para um assombro?

O ciborgue de Haraway me permitiu distanciar do Humano e do Camarada, e essas figurações me ajudaram a entender os ensinamentos de Sewepagaham, um deles sendo o conceito de *wétiko*. Estaria eu realmente possuído pelo *wétiko*? Percebi que a experiência restante no museu me protegeu da natureza canibalística da branquitude no delírio colonial do *wétiko*. Essa proteção seria uma expressão da *White Fragility* (DiAngelo, 2016), originada do medo de enfrentar a masculinidade tóxica assombrada (Connell, 2005; Kirby, 2019), o apetite insaciável do *wétiko* que tornou a extinção das espécies e o genocídio possíveis? Matar para abrir espaço na terra, para possuir a terra. A branquitude como uma psicose colonial,

como uma “doença social de exploração, imperialismo e terrorismo” (Forbes, 2008). O *wétiko* é um relato *Nehiyaw* que precede a colonização. Não é apenas um termo para a branquitude, mas nomeia, de forma significativa, uma figuração do desejo colonial. Para os *Nehiyawak* (o povo *Nehiyaw*), o reconhecimento da possessão pelo *wétiko* exige a ação coletiva da comunidade. O que farei com esse conhecimento da minha possessão assombrada? O governo e a indústria colonizam a semiosfera, o capitaloceno, como uma figuração do *wétiko*?

A decolonialidade é uma questão sobre como a história colonial vive no presente, em nossos corpos. Ela está presente tanto na minha história familiar pessoal, composta por pessoas gaélicas e acadianas, famílias escocesas e francesas deslocadas durante os preparativos para a invasão colonial entre os séculos XVI e XVIII, quanto na criação de soldados coloniais por meio do deslocamento sistemático das pessoas pobres de seus lares e histórias. No leste do Canadá, onde minhas famílias se estabeleceram, esse deslocamento contínuo das aldeias, as tentativas de autonomia e sua incorporação definitiva ao sistema da Branquitude com a industrialização do século XX revelam a complexidade das dinâmicas coloniais e sociais. Agora estou no oeste canadense, vivendo à beira da floresta boreal e sendo convidado a reconhecer o assombro de *Wétiko*. Vejo este convite como um presente, uma chance de aprender algo mais profundamente sobre o que herdei? O desafio que enfrento com o conceito de Branquitude é uma história de trauma familiar apagada pelo binário colonizador-indígena, como se todas as pessoas de pele branca fossem unificadas nesse termo. No entanto, me tornei branco e herdei as ferramentas e os privilégios do colonialismo. *Wétiko* representa uma oportunidade para chamar a família decolonial, reconstruir os laços de parentesco entre espécies, e, ao fazer isso, trabalhar para curar os assombros. Isso significa, talvez, aprender novas formas de contar histórias. A decolonialidade não está apenas na macropolítica, no processo de descolonização das instituições e suas formas (incluindo a pedagogia e os sistemas de conhecimento), mas também nas micropolíticas do meu nome. Praticar novas formas de soletrar meu nome, denominações para desconstruir a Branquitude, nomes que iluminam as sombras onde *Wétiko* se esconde. Nomes que são feitiços.

Bruxa

Nomes. O Dr. David Lertzman também soletrava seu nome como Daveed. Lertzman era professor de negócios, enquanto Daveed era o bardo de um coven ecofeminista wicca que se reunia nos arredores de Bellingham, Washington, na casa de Mela. Mela, a sacerdotisa. Daveed, o bardo. Conheci os dois quando minha então-esposa visitou Mela, sua mãe deusa, para o solstício de verão.

Cedros e árvores de álamo misturados cercavam um campo verde e exuberante. A casa ficava escondida em um pequeno subúrbio. Mela tinha se mudado para lá

anos antes, vinda da Califórnia, para estar mais próxima das estações do ano. Ela conheceu Starhawk e praticou a dança espiral no movimento Reclaiming. Mela aprendeu que

Não podemos remodelar a consciência pela força ou pelo medo, pois fazê-lo apenas reforçaria aquilo que tentamos mudar. Devemos promover a mudança através da não violência, tanto física quanto espiritual. Somos chamados a dar um salto radical de fé, a acreditar que as pessoas, ao terem a oportunidade de sonhar com novas possibilidades, munidas de ferramentas e visão, criarão um futuro vivo (Starhawk, [1979] 1999, p. 23).

Mela acreditava que isso era possível e reuniu sua comunidade em Washington para formar seu próprio coven.

Daveed foi apresentado a Mela durante seu doutorado no final dos anos 1980. Ao longo dos anos 1990, ele se tornou o bardo da comunidade. Para Daveed, o culto à Deusa era uma alternativa à modernidade, uma prática de reencantar o mundo. Consciente da ameaça do extrativismo, baseado no Conhecimento Ecológico Tradicional dos Povos Indígenas, ele contribuiu com canções sagradas originais e manteve um limite entre o que aprendeu com a comunidade indígena e os rituais que inventou e praticou. Para Daveed, a magia da Terra era algo que era praticado na antiga Europa e não acessível apenas pelo estudo histórico, mas através da invenção de práticas que concretizassem as relações que já existem. A figuração do culto à Deusa seria informada pelo que ele aprendeu com os anciões indígenas, mas ele acreditava que era necessário inventar nossas próprias tradições.

Cheguei no início dos anos 2000, tendo acabado de concluir meu mestrado. Cheguei como um camarada e eu e Daveed nos conectamos através de Mitch. David havia crescido em Winnipeg, onde Mitch era uma figura importante, e tinha sido um músico de blues lá. Ele entendia minha relação com o camarada e com a música e, ele, Daveed, me ajudou a enxergar uma abordagem alternativa. Durante uma conversa prolongada ao redor do fogo no solstício de inverno, nos conectamos pela ideia de uma musicologia ecológica que não visse a terra apenas como um contexto, mas como um elemento contribuidor. Conversamos sobre música e magia, e começamos uma amizade e colaboração de longo prazo.

Daveed acreditava profundamente na Deusa, não como uma entidade, mas como uma representação das relações entre nós. Ele compartilhou comigo como essa entidade poderia nos preparar para o trabalho de descolonização das relações entre indígenas e colonizadores, assim como para a forma como entendemos masculinidade, sexualidade e criatividade. Ele havia lido atentamente *The Spiral Dance*, de Starhawk, encontrando nela caminhos para pensar o trabalho que realizava como Dr. Lertzman. Para Starhawk, assim como para Daveed:

O redescobrimiento das antigas civilizações matrifocais nos deu um profundo senso de orgulho na capacidade das mulheres de criar e sustentar a cultura.

Revelou as falsidades da história patriarcal e apresentou modelos de força e autoridade feminina. Mais uma vez, no mundo de hoje, reconhecemos a Deusa - antiga e primordial; a primeira das divindades; protetora da caçada da Idade da Pedra e das primeiras sementeiras; sob cuja orientação os rebanhos foram domesticados e as ervas medicinais foram descobertas; cuja imagem inspirou as primeiras obras de arte; por quem os monólitos foram erguidos; e que foi a fonte da inspiração para canções e poesias. Ela é a ponte por onde podemos atravessar os abismos internos criados pelo condicionamento social e nos reconectar com nossos potenciais perdidos (Starhawk, [1979] 1999, p. 103).

Eu lutei com a ideia da Deusa e do Deus. Sentia que, embora Starhawk mencionasse várias vezes em *The Spiral Dance* que essas figuras não eram destinadas a dividir o cosmos por papéis sexuais, era difícil romper com o pensamento do Humano e do Camarada. No entanto, o que aprendi no coven, especialmente com Daveed, foi o poder da prática ritual no dia a dia. As maneiras como encantar o mundo podem contribuir para a descolonização da Branquitude e da Modernidade, e como tanto Daveed quanto David Lertzman podiam coexistir simultaneamente, mudando de um para o outro conforme necessário, às vezes até no meio de uma conversa. Cada um de nós, no pouco tempo que estivemos juntos, mudou muitas vezes. Éramos o armário de amigos e confidentes, às vezes envolvidos em disputas amargas. Poucas pessoas poderiam me deixar tão irritado quanto Daveed, mas poucas também eram tão compassivas e abertas ao mundo como ele.

Conclusão

Com Daveed, acabei me tornando, de alguma forma, um bruxo. Durante os anos em que estivemos juntos, comecei a ver meu trabalho como cineasta como uma prática relacional, uma figuração ciborgue que, ao encantar o mundo, poderia se tornar um feitiço para abrir a subjetividade de maneiras diferentes das prescritas pela Branquitude e pela Modernidade, de maneiras que poderiam estar atentas à materialização das relações, ao pensamento ecológico e mágico e agora às assombrações como formas relacionais. Materializar as virtualidades das relações é um processo que dura a vida toda. Fazer arte e pesquisa artística podem ser um feitiço contra a colonialidade. O ato de lançar feitiços, a criatividade do camarada, a generosidade da Deusa, o chamado para a cura da comunidade por meio do reconhecimento da presença do *Wétiko* - tudo isso são formas de escrever meu nome fora da Humanidade. A biomitografia crítica é a narrativa dessas subjetividades que surgem ao lado da minha prática ritual de *CineWorlding*. É a concretização das virtualidades que continuam a contribuir para esta prática artística em desenvolvimento. Conforme a Humanidade se dissolve na nebulosidade das relações, podemos encontrar ali uma prática que

nos ajuda a nos vermos de forma ecológica. Ao nos vermos ecologicamente, podemos começar a reconhecer as figurações do capitaloceno que utilizam a subjetividade humana como seu meio de operação. Ao aprender essa lição, podemos recorrer à arte para inventar novas práticas, novas subjetividades relacionais, novas maneiras de escrever nossos nomes. Saberemos se iremos aprender novos nomes pela cor do céu.

Referências

- ARONS, Wendy. We Should be Talking about the Capitalocene. **TDR: Names and Forms**, v. 67, n. 1, p. 35-40, 2023.
- BATESON, Gregory; BATESON, Mary Catherine. **Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred**. New York: MacMillan Publishing Company, 1987.
- BRAIDOTTI, Rosi. Writing as a Nomadic Subject. **Comparative Critical Studies**, v. 11, n. 2-3, Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 163-184, 2014.
- CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. **Gender and Society**, v. 19, n. 6, p. 829-859, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Nomadology: The War Machine**. Seattle: Wormwood Distribution, 2010.
- DIANGELO, Robin. White Fragility. **Counterpoints**, n. 497, p. 245-253, 2016.
- FORBES, Jack D. **Columbus and Other Cannibals: The Wétiko Disease of Exploitation, Imperialism, and Terrorism**. New York: Seven Stories Press, 1979.
- FOSTER, John Bellamy; CLARK, Brett; YORK, Richard. **The Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth**. New York: Monthly Review Press, 2010.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Molecular Revolution in Brazil**. Los Angeles: Semiotext(e), 2008.
- GUATTARI, Félix. **The Three Ecologies**. London: The Athlone Press, 2000.
- HARAWAY, Donna J. **Modest_Witness@ Second_Millennium: FemaleMan@_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience**. New York: Routledge, 1997.
- HARAWAY, Donna J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016a.
- HARAWAY, Donna J. **Manifestly Haraway**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016b.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **All Incomplete**. New York: Minor Compositions, 2021.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study**. New York: Minor Compositions, 2013.
- INGOLD, Tim. **Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence**. New York: Routledge, 2022.
- INGOLD, Tim. **Anthropology: Why it Matters**. Cambridge: Polity Press, 2018.
- KING, Rosamond S. Radical Interdisciplinarity: A New Iteration of a Woman of Color Methodology. **Meridians: Feminism, Race, Transnationalism**, v. 19, n. 2, p.

445-456, 2019.

KIRBY, Roger; KIRBY, Mike. The Perils of Toxic Masculinity: Four Case Studies. **Trends in Urology & Men's Health**, v. 10, n. 5, p. 18-20, 2019.

LERTZMAN, David Adam. Best of Two Worlds: Traditional Ecological Knowledge and Western Science in Ecosystem-Based Management. **BC Journal of Ecosystems and Management**, v. 10, n. 3, p. 104-127, 2010.

LORDE, Audrey. **Zami: A New Spelling of My Name**. Berkeley: Crossing Press, 1982.

LOVELESS, Natalie. **How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation**. Durham: Duke University Press, 2019.

LOVELESS, Natalie. **Knowing & Knots: Methodologies and Ecologies in Research Creation**. Edmonton: University of Alberta Press, 2020.

MACDONALD, Michael B. **Playing for Change: Music Festivals as Community Learning and Development**. New York: Peter Lang, 2016.

MACDONALD, Michael B. **CineWorlding: Scenes of Cinematic Research-Creation**. New York: Bloomsbury Publishing, 2023.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Durham: Duke University Press, 2016.

MANNING, Erin. **For a Pragmatics of the Useless**. Durham: Duke University Press, 2020.

MAUSS, Marcel. A Category of the Human Mind: The Notion of Person; the Notion of Self. In: CARRITHERS, Michael; COLLINS, Steven; LUKES, Steven (Eds.). **The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-25, 1938.

PAINTER, Nell I. **The History of White People**. New York: W. W. Norton and Company, 2010.

ROLNIK, Suely. **Spheres of Insurrection: Notes on Decolonizing the Unconscious**. Cambridge: Polity Press, 2023.

SPATZ, Ben. **Race and the Forms of Knowledge: Technique, Identity, and Place in Artistic Research**. Evanston: Northwestern University Press, 2024.

STARHAWK. **The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess**. New York: Harper One, 1979/1999.

WALKER, Katherine. **Okâwîmâwaskiy: Regenerating a Wholistic Ethics**. University of British Columbia, 2021. (Dissertação).

Michael B. MacDonald

É um premiado cine-etnomusicólogo, professor de música e Chanceler da Cátedra de Pesquisa na Faculdade de Belas Artes e Comunicações da Universidade MacEwan em amiskwacâskahikan, o que os colonos chamam de Edmonton, Alberta, Canadá. Sua pesquisa em andamento investiga a pesquisa-criação nas pós-humanidades, audiovisual e cultura DIY.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9083-9357>

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:

- Teorias e Processos Artístico-Culturais;
- Interartes e Novas Mídias.

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.

Periodicidade

A Revista Farol publica novas edições nos meses de Julho e Dezembro.

Política de Acesso Livre

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Sponsors

LabArtes-UFES

Leena-UFES

PPGA-UFES

FAPES

Histórico do periódico

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como periódico da área de Artes, propõe-se como um espaço complementar de disseminação da produção teórica sobre arte moderna, contemporânea, História da Arte e produções que dialoguem com esses cenários.

A Farol nasce diretamente como publicação impressa e a partir do seu décimo terceiro número, passa a ser disponibilizada também em sua versão digital.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em “Comentários ao editor”.
- O arquivo da submissão está em formato Microsoft Word.
- URLs para as referências foram informadas quando possível.
- O texto está em espaço 1,5; usa uma fonte de 12-pontos; emprega itálico em vez de sublinhado (exceto em endereços URL); as figuras e tabelas estão inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos.
- O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em *Diretrizes para Autores*, na página Sobre a Revista.

- Em caso de submissão a uma seção com avaliação pelos pares (ex.: artigos), deve-se seguir as instruções disponíveis em *Assegurando a avaliação cega por pares*.

Diretrizes para Autores

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 na 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 documento modelo.

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 em *Diretrizes para Autores*.

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.

