

XI C^oMA

Anais | Artigos Completos



UnB | IDA | VIS | PPGAV
Pós Graduação em Artes Visuais



galeria espaço

PILO The logo for galeria espaço PILO, featuring the word "PILO" in a bold, sans-serif font, followed by a stylized graphic element resembling a key or a stylized "O".

XI C^oMA

Anais | Artigos Completos



UnB | IDA | VIS | PPGAV
Pós Graduação em Artes Visuais



galeria espaço
PILOTO

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais
Pós-Graduação em Artes Visuais

XI COMA

Cartografias, fluxo, fuleragem e pensamento

Artigos Completos

Organização: Ádon Bicalho; Ana Beatriz Campos; Elisa Freitas; Fernando Pericin; Fran Favero; Iasmim Kali; João Tadeu Jr.; Lynn Carone; Leonardo Goulart; Nathan Balzani; Raquel Nava; Robson Castro; Thays Ukan;

Brasília - DF

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

C694 Coletivo em Artes Visuais (11. : 2025 :
 Brasília).

 XI COMA [recurso eletrônico] : cartografias,
 fluxo, fulleragem e pensamento : artigos
 completos / organização: Ádon Bicalho ... [et
 al.]. - Brasília : Universidade de Brasília,
 Departamento de Artes Visuais, 2026.
 232 p. : il.

 Inclui bibliografia.
 Modo de acesso: World Wide Web.
 ISBN 978-65-977260-0-4.

 1. Arte. 2. Arte moderna - Séc. XXI. 3.
 Performance (Arte). 4. Arte e tecnologia. I.
 Bicalho, Ádon (org.). II. Título.

CDU 73/78

© 2026 Ádon Bicalho; Ana Beatriz Campos; Elisa Freitas; Fernando Pericin; Fran Favero; Iasmim Kali; João Tadeu Jr.; Lynn Carone; Leonardo Goulart; Nathan Balzani; Raquel Nava; Robson Castro; Thays Ukan;



A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é de: Ádon Bicalho; Ana Beatriz Campos; Elisa Freitas; Fernando Pericin; Fran Favero; Iasmim Kali; João Tadeu Jr.; Lynn Carone; Leonardo Goulart; Nathan Balzani; Raquel Nava; Robson Castro; Thays Ukan;

1ª edição

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Departamento de artes Visuais, Campus Universitário

Darcy Ribeiro DF CEP:70910-900 Brasília-DF, Brasil.

Contato: (61) 3107-1174 **Site:** <https://www.ppgav.unb.br> **E-mail:** coordppgav@unb

Equipe técnica CoMA 2025

Design Gráfico e Diagramação: Leonardo Rangel Goulart

Produção Geral: Camila Martins de Souza; Fernando Pericin; Letícia Miranda; Paula Catu; Raquel Nava

Produção Técnica: Vinicius Martins Oliveira

Comunicação: Ana Moravi; Camila Martins de Souza; Leonardo R. Goulart; Nathan Balzani; Raquel Nava

Financeiro: Robson Castro

Identidade Visual: Daniel Lopes; Douglas Firmino; Leonardo Rangel Goulart

Edital: Adriel Dalmolin Zortéa, Paula Catu

Templates: Daniel Lopes, Leonardo Rangel Goulart

Pareceristas: Adriel Dalmolin Zortéa; Aline Cibeles; Douglas Firmino da Silva; Júlia Godoy; Larissa Fauri;

Marcelo Brito; Mariana Barbosa Soares; Raísa Filgueira Soares Gomes; Tatiana Duarte; Vanessa Mendonça;

Virginia Lemos

Inscrição e Atendimento: João Tadeu Maia Júnior; Letícia Miranda; Lyara Oliveira; Mariana Barbosa

Soares; Thiago Brandão; Viviane Gama

Exposição (Montagem e Desmontagem): Amanda Maria Granja; Aline Cibeles; Daniel Lopes; Douglas Firmino

da Silva; Elisa de Freitas Mendes; Franciele Favero; Iasmim Kali Conde; Júlia Mazzoni Armando Sant'Anna; Lynn

Carone; Marcelo Brito; Paula Catu; Raquel Nava; Thalita Perfeito; Violet Vitória de Castro Pereira

Publicações: Ádon Bicalho; Adriana Teixeira; Ana Beatriz Campos de Castro Pacheco; Elisa Freitas;

Fernando Pericin; Fran Favero; Iasmim Kali Conde; João Tadeu Jr.; Júlia Mazzoni Armando Sant'Anna;

Lynn Carone; Nathan Balzani; Raquel Nava; Robson Castro; Thays Ukan

Mediação Comunicações: Ádon Bicalho; Franciele Favero; João Tadeu Maia Júnior; Lyara Oliveira Silva;

Mariana Barbosa; Raquel Nava

IX

D

O

M

V

I Introdução

Esta publicação reúne os artigos completos do XI CoMA — Coletivo em Artes Visuais, evento organizado pelo corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB), com o apoio da coordenação, do corpo docente e da equipe técnica. Realizado desde 2004 e em formato bienal desde 2015, o CoMA celebrou, em 2025, sua 11ª edição, consolidando-se como um espaço de encontro, debate e experimentação no campo das artes visuais contemporâneas.

A edição de 2025 teve como tema Cartografias do corpo: fulleragem, fluxo e pensamento, reunindo pesquisas, ações artísticas e debates realizados entre os dias 17 e 19 de novembro, em formato híbrido, com atividades virtuais e presenciais no Campus Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília. O evento atravessou as áreas de concentração do programa — Arte, Imagem e Cultura (AIC) e Métodos, Processos e Linguagens (MPL) — promovendo diálogos entre práticas artísticas, reflexão crítica, educação, tecnologia e processos de criação.

Esta edição homenageou Bia Medeiros (1950–2024), artista, pesquisadora, professora da Universidade de Brasília e fundadora do coletivo Corpos Informáticos. Sua trajetória ocupa um lugar singular na arte contemporânea brasileira ao articular performance, crítica institucional, experimentação tecnológica e práticas coletivas de invenção. Ao longo de décadas, Bia transformou o espaço universitário em território de investigação estética e política, tensionando as fronteiras entre arte e vida, corpo e cidade, precariedade e criação. Seu trabalho desafiou modelos hegemônicos de produção artística ao apostar na experiência, no risco, no jogo e na instabilidade como formas de pensamento. Com humor, radicalidade e afeto, Bia Medeiros construiu uma poética marcada pela “fulleragem” — entendida não como desordem, mas como estratégia crítica de deslocamento, improviso e resistência. Em tempos de normatização crescente, sua obra nos lembra da potência criativa que emerge do ruído, da gambiarra, do desejo e da dúvida.

A presença conceitual e afetiva de Bia atravessou o CoMA 2025, inspirando encontros, performances, pesquisas e ações coletivas. Nesse contexto, os eixos temáticos do evento foram pensados como campos abertos de experimentação e atravessamento: Arte, tecnologia e ruptura; Educação como campo de experimentação indisciplinar e poética; Fulleragem, métodos e processos; e Corpo como suporte, superfície e tela de projeção. Mais do que categorias fixas, esses eixos buscaram estimular práticas indisciplinadas e modos de pensamento capazes de tensionar convenções estéticas, políticas e institucionais.

Os artigos aqui reunidos constituem um registro da diversidade e da potência das pesquisas apresentadas no XI CoMA. Entre reflexões teóricas, experimentações poéticas e proposições artísticas, esta publicação evidencia a multiplicidade de perspectivas que atravessam a produção contemporânea em artes visuais. Ao mesmo tempo, os anais tornam-se também uma homenagem à trajetória de Bia Medeiros, cuja atuação crítica, inventiva e generosa permanece reverberando no campo da arte, da performance e da pesquisa acadêmica.

Que esta publicação permaneça como memória viva dos encontros, diálogos e afetos construídos ao longo do evento, inspirando novas formas de criação, investigação e experiência coletiva.

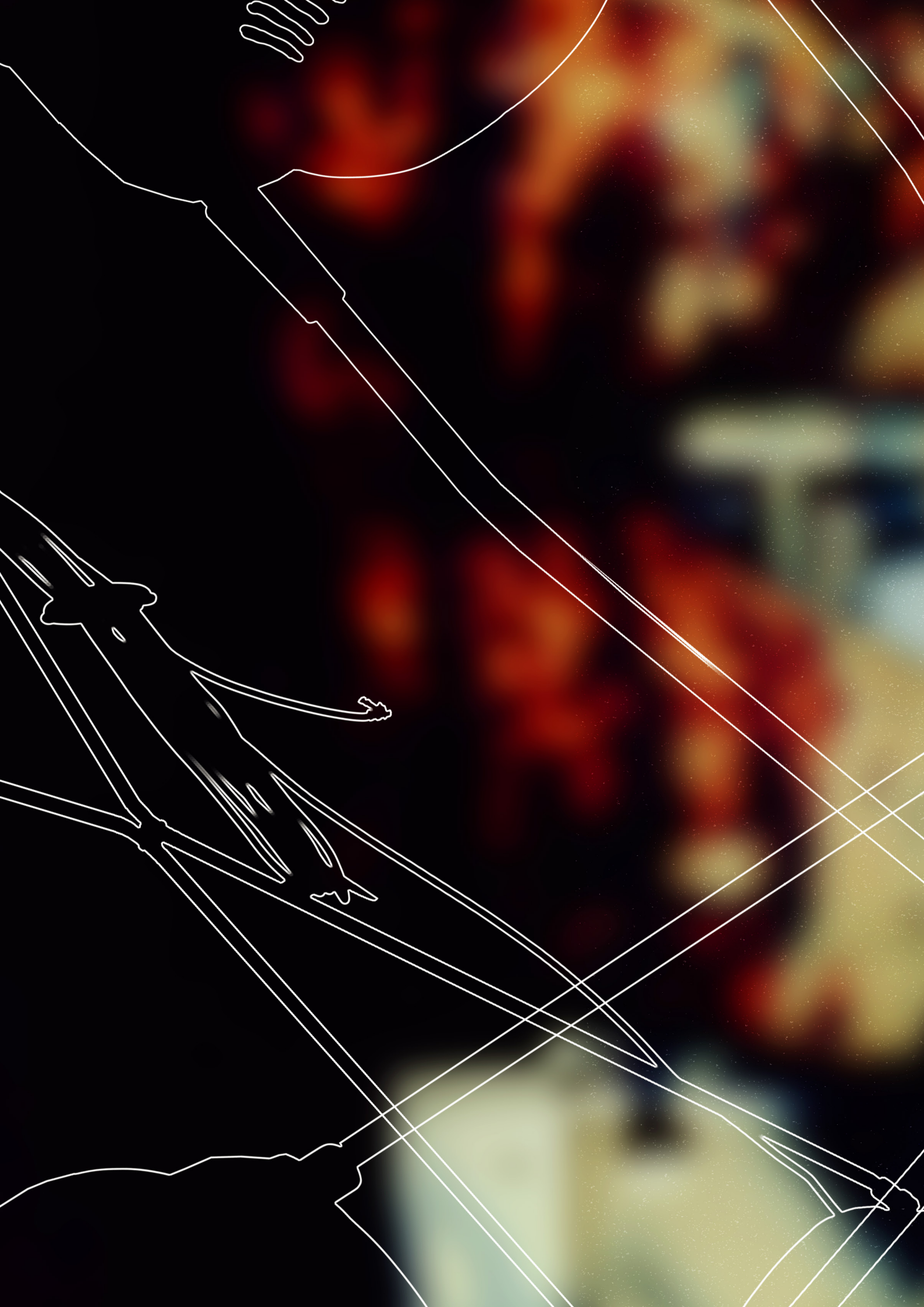
Para fins de acessibilidade, todas as imagens dos artigos contam com descrições textuais inicialmente geradas por ferramentas de Inteligência Artificial Generativa (Gemini, DeepSeek, ChatGPT e Modo IA do Google), posteriormente supervisionadas e editadas por revisão humana. Agradecemos especialmente à professora Sinara Zardo, da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (FE-UnB), pelas orientações quanto à elaboração desses recursos.

I Sumário

- **Apresentação** 12
Karina Dias e Denise Camargo
- **Enredamentos entre pesquisa (auto)biográfica e Artes Visuais** 13
Cláudia Mariza Mattos Brandão
- **Sobre tudo aquilo que aprendi com Bia, mesmo sem que ela soubesse** 17
Luisa Günther
- **Diferentes objetos na antropologia do visual de Georges Didi-Huberman** 21
Adriel Dalmolin Zortéa
- **Rumar ao Erro: uma coleção de tropeços na construção do trabalho de arte** 30
Ana Beatriz Campos e Gê Orthof
- **Grafar com Bia que ia-sem-ver em volução** 36
Ana Reis Nascimento
- **Reescritura Fôrmal: Uma Estratégia de (Re)Construção Musical Calcada em Jogos Visuais** 46
Austecínio Lopes de Farias
- **Sobre Heineken: Bia Medeiros e a introspecção da fulleragem** 54
Bianca Andrade Tinoco
- **Cores-Cheiros: Arte, Olfato e Acessibilidade na criação artística com pessoas cegas** 64
Camila Martins de Souza e Prof.^a Dr.^a Therese Hofmann Gatti Rodrigues da Costa
- **Mercúrio** 69
Daniel Lopes
- **Respeito às Diferenças: Construção de um Recurso Educacional Interdisciplinar Crítico Afetivo** 78
Daniela Pereira dos Santos, Edson Fernando de Lira, Elaine Cristina Rodrigues e Maria Lúcia Magdaleno
- **Credenciais Verificáveis** 82
Danna Lua Irigaray Araujo
- **Corporeidade, cartografia e algoritmos: caminhar como resistência sensível** 89
Darley Cardoso
- **Caminhando na penumbra: Deslocamentos, paisagem e imaginação política** 95
Felipe Matheus Pires da Conceição
- **Cartografia estrelada das galinhas-d'angola** 105
Fernando Hisatoni Pericin e Denise Camargo
- **7ml de coragem: Inteligência corporificada matrilinear e machismo nas artes visuais** 110
Iasmim Kali Oliveira Conde

I Sumário

- **Uai, Se Vira: O underground do Triângulo Mineiro enquanto pedagogia cultural** 120
Igor Carvalho Rodrigues e Antenor Ferreira Corrêa
- **Vestígios Têxteis: A matéria silenciosa e a agência do objeto na pintura expandida.** 127
Igu Krieger,
- **Videoarte No Rolar Das Redes: Sobre O Vídeo Na Contemporaneidade** 137
Jheniffer de Oliveira Moraes e Beatriz Morgado
- **Aberturas para o ensino de Artes: A flexibilização curricular no Ensino Médio** 146
João Tadeu Maia Júnior, Dra. Maria del Rosario Tatiana Fernández M. e Dra. Thérèse Hofmann
- **Cartas à orientadora: Profa. Maria Beatriz de Medeiros.** 152
José Mário Peixoto Santos (ZMário)
- **Arquivo Instável, Ato #4** 156
Karen Caetano e Suzete Venturelli
- **O último voo noturno: Fotoperformance, fabulação e atravessamentos interespécies** 162
Lynn Carone e Suzete Venturelli
- **Estética do autoritarismo: IA e a resistência analógica na produção imagética** 170
Nathan Balzani de Carvalho
- **A Construção da memória vestível** 178
Priscila Bosqué
- **A obra Índio do Futuro de Laurentino Rosa: entre vidas e o porvir** 186
Raísa Filgueira Soares Gomes
- **Bordando o cangaço: o rei na barriga e um tiro nos cabra macho** 191
Raquel Nava
- **Desmaterializando as fronteiras indisciplinadas entre o artista, a obra e o público** 200
Robson Castro
- **Sinto certa urgência em preservar tudo aquilo que considero bonito** 208
Samuel Pereira Araújo e Beatriz Morgado de Queiroz
- **13 notações para ocupar um deck em ruína: cadeiras capengas** 216
Thalita Perfeito
- **A estrela como mapa, o mapa como paisagem** 223
Thays Ukan
- **Espaços Oníricos e os Living Environments** 229
Violet Vitória de Castro Pereira





• Apresentação

Karina Dias e Denise Camargo - Coordenação PPGAV/UnB

O ComA em sua décima primeira edição celebrou Bia Medeiros, essa artista selvagem e amorosa, que nos ensinou a força de se estar em bando, coletivamente em fluxo de criação e pensamento. Com o Corpos Informáticos, coletivo fundado por ela em 1992, formou uma geração de artistas que juntos ativaram o espaço universitário como um território de investigação artística e política, de arte e vida, fuleragem e presença radical. Um corpo coletivo corajoso, atuante nos espaços urbanos e no que deles se desdobra.

Bia criou faíscas, ondas de percepções, partículas de sensações como ela mesma escreveu sobre performance, em seu texto *Performance artística e espaços de fogo cruzado*¹. Para ela, a performance é carinho por ser metamorfose: inédita, efêmera, grupal ... ela é linguagem sem gramática, sem léxico... não funda conceitos, testa, experimenta ... realiza-se e nada conclui ... deixa o interator² abandonado à sua percepção desestabilizada.

Procuremos os mal-entendidos já que entendimento pleno não há!³

Em tempos de tantas certezas, essas palavras são faróis. São um convite a ocupar outra margem, sem temer, sem buscar sedentarizar práticas e pensamentos que nos imobilizam. Estar, portanto, em movimento, fazer contato, escapar daquilo que confina e não esquecer que a arte, como Bia nos ensinou, é ciência nômade. Nesse deslocamento, faíscas riscam a superfície da cidade, numa colisão de corpos em ação. Linguagem sem fronteiras, a performance vivida e pensada por Bia abre brechas, cria passagens e não muros⁴.

Mais do que nunca é preciso redesenhar os tempos presentes, criar espaços de diálogo e encontro, formas de estar junto, ocupar o agora para quem sabe, inverter as monstruosidades e desejar futuros! Num mundo atualmente tão cindido, é preciso manter o vigor, encontrar as coordenadas móveis e as bússolas que voltem a apontar em outras direções. Bia é uma delas!

Um programa de Pós-graduação se faz coletivamente, estando junto partilhando permanentemente uma inquietação comum. Bia foi docente, pesquisadora e coordenadora do nosso programa. Foi em uma de suas gestões que o ComA foi criado, esse evento realizado então, desde 2004, pelos discentes reunindo mestrandos, doutorandos, egressos, professores, artistas, que durante alguns dias reafirmam que o PPGAV é lugar de ação e reflexão poéticas. Agradecemos à equipe de discentes pela seriedade e delicadeza com que conduziram todo o processo, aos que vieram de longe e de perto e à querida Bia e seu Corpos Informáticos por nos mostrarem que é possível *ver sempre um pouco mais que ontem*⁵.

1 MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Performance artística e espaços de fogo cruzado* in *Espaço e Performance*. Brasília: PPGArtes, 2007.

2 *Ibidem*, p.2

3 Conforme aparece no texto *Performance artística e espaços de fogo cruzado*.

4 Inspirada em Edouard Glissant que escreve : O arquipélago é uma passagem, e não um muro. Ver GLISSANT, Edouard; OBRIST Hans Ulrich. *Conversas do arquipélago*. RJ: Cobogó, 2023.

5 Inspirada no artista americano Robert Irwin quando indagado sobre o que provocaria nele a arte.

• Enredamentos entre pesquisa (auto)biográfica e Artes Visuais

O que garimpo nesta travessia?

Cláudia Mariza Mattos Brandão - Universidade Federal de Pelotas

Quando recebi o convite para palestrar durante o COMA XI, o tema me capturou. Discutir sobre CARTOGRAFIAS DO CORPO | FLUXO, FULERAGEM E PENSAMENTO foi uma oportunidade ímpar para aproximar o conceito proposto por Bia Medeiros das minhas práticas artísticas e teorizações.

Cresci escutando familiares se referirem a pessoas ou situações como “fuleras”, mas nunca tinha associado a palavra ao que atrai o meu olhar. De acordo com o dicionário, “fulero” é um termo popular utilizado como caracterização de pessoas ou situações consideradas de má qualidade, sem valor, reles ou de mau gosto.

Sou uma artista caminhanter. Pauto a minha produção na Carto/Foto/Graphia, uma metodologia/ação artística realizada através do caminhar, praticada também pelos integrantes do Photographein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPQ), sob a minha liderança. Tais ações buscam reescrever em imagens a experiência da *deriva*, proposta por Guy Debord (2005), quando o deslocamento sem destino fixo é o principal procedimento e cada um/a explora o espaço a pé, permitindo-se ser afetado pelo ambiente. Diferente da cartografia (KASTRUP, 2009), essa metodologia tem como objetivo fixar e transmitir em imagens o que nos espanta, como sínteses simbólicas do vivido, o que permite ler nas entrelinhas das (re)apresentações do mundo, detalhes que muitas vezes passam despercebidos devido à aceleração das rotinas cotidianas.

A prática de *derivas* carto/foto/graphicas possibilita a reconstituição do espaço analisado para além do visível, traduzido em mapas simbólicos, afetivos e artísticos, escritos pela luz e pelas experiências individuais. Assim como Gaston Bachelard (1993), não percebo o espaço como uma categoria física ou matemática, mas, sim, como o lugar da experiência e da emoção, o qual pode ser reconstituído simbolicamente através de imagens.

Apresento neste texto algumas imagens e conceitos garimpados durante a reflexão sobre o vivido, instaurada pela proposta para palestrar no evento. E para me acompanhar nesta escrita, eu convoco primeiro Walter Benjamin, para falar sobre a trapeira|catadora|flâneuse que me habita:

(...) ela¹² tem de recolher os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ela o cataloga, o coleciona. Compila os arquivos da devassidão, o cafarnaum da escória; ele procede a uma separação, a uma escolha inteligente; recolhe, como uma avarenta um tesouro, o lixo que, mastigado pela Deusa da Indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo. (Benjamin, 1989, p. 78-79).

1 Artista/Professora/Pesquisadora, atua no curso Artes Visuais Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas. Doutora em Educação (UFPel, 2012), com pós-doutorado em Criação Artística Contemporânea (UA, PT, 2019), é líder fundadora do PhotoGraphein - Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPQ). É membro do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID +] (Portugal), colaboradora do grupo Praxis e Poiesis (Universidade de Aveiro). É pesquisadora da área da Fotografia e das Imagens, privilegiando enfoques nas Teorias do Imaginário e nos Estudos Decoloniais, com ênfase nas narrativas (auto)biográficas poéticas/simbólicas. Desenvolve os seguintes temas: Culturas da Imagem, Fotografia, Pesquisas (Auto)Biográficas, Teorias do Imaginário e Arte/Educação Ambiental.

clauummattos@gmail.com

@clamar.art

www.clamar-art.com

<https://lattes.cnpq.br/4898554772122279>

2 Os pronomes da citação foram alterados para o gênero feminino pela pesquisadora.

Essa sou eu, perambulando e buscando indícios fuleros da humanidade para registrar, sempre envolvida em processos que costumam desencadear a edição mental das imagens, relacionando presente, passado e futuro. Nesse viver caminhante, focada nos rastros de relações degradadas entre as pessoas e o meio social, político, histórico e natural, eu tenho identificado um movimento humano balizado por alguns verbos significantes: nascer, crescer, dominar, arruinar e morrer. Em contrapartida, proponho como contraponto a esse ciclo alucinante e destrutivo verbos como: olhar, registrar, analisar, refletir, ressignificar, criar e divulgar, uma síntese do processo criativo que resultou na obra “Coleção Verão 2026”, apresentada na exposição coletiva do COMA XI (Figura 1). Trata-se de um políptico que sintetiza simbolicamente a minha percepção sobre a nossa atual realidade.

Figura 1: Cláudia Brandão, Coleção Verão 2026, políptico fotográfico, 32cm x 32cm, 2025.



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Montagem quadrada com nove fotos individuais organizadas em uma grade de três por três. Cada foto mostra um único chinelo de dedo perdido, desgastado ou quebrado, deixado em diferentes ambientes externos: linha superior: pedaço de chinelo branco na areia, chinelo preto na terra seca e chinelo estampado com flores na terra com grama; linha do meio: chinelo amarelo gasto e coberto de areia, chinelo infantil azul com estampa de tubarão na grama e chinelo rosa claro sobre o solo e folhas secas; linha inferior: chinelo velho de cabeça para baixo na terra, chinelo preto e branco sobre pedras e chinelo roxo ao lado de uma calçada de concreto (fim da descrição).

Essa é uma crônica visual narrativa elaborada por uma problematizadora da história, a qual exemplifica as possibilidades da linguagem fotográfica como exercício de introspecção ativador da imaginação criativa. Trata-se de uma *foto-graphia* (Brandão, 2012), ou seja, uma imagem que resulta de estratégias discursivas que nos possibilitam identificar e interpretar a sua instância simbólica, numa (re)apresentação metafórica do real em suas raízes arcaicas. Ela admite o poder de mediação natural do símbolo, que nos religa ao mundo dos fenômenos e à sua transcendência designada, expondo os padrões universais, funcionais e multifacetados da imaginação, os arquétipos junguianos (Durand, 2000). A *foto-graphia* é detonadora de dois movimentos instauradores fundamentais: o primeiro movimento é a interiorização das exterioridades, através das memórias revisitadas; o segundo, a exteriorização da interioridade, através do exercício da linguagem fotográfica com base nas trocas dinâmicas das relações cotidianas com o meio.

Outra imagem que resgato nesta travessia é a obra audiovisual “C.D.V. Foto/Carto/Graphias de Si”³, resultante de exercícios introspectivos acerca dos impactos do isolamento social imposto pela realidade pandêmica, vivenciada entre 2020 e 2022. Essa obra se manifesta como uma materialidade na qual pulsa a vida transmutada em resultado artístico e estético. É um ensaio audiovisual autobiográfico sobre uma crise sanitária, desmembrada em uma profunda e complexa crise cultural, ética e política. Tal situação afetou sobremaneira a sociedade como um todo, inclusive, inviabilizando os deslocamentos profissionais característicos da vida acadêmica. No período, a participação em qualquer evento científico se transformou em mais um encontro virtual, dentre os tantos outros compromissos que se sobrepujam no dia a dia, impossibilitando as trocas presenciais, a descoberta de novos territórios e das populações.

Figura 2: Cláudia Brandão. C.D.V Foto/Carto/Graphias de Si. Registro fotográfico da performance, 2022.



Fonte: Acervo da pesquisadora.

Descrição: Fotografia colorida do torso de uma pessoa branca, usando vários cartões pendurados no pescoço por cordinhas brancas, vermelhas e verdes, cobrindo a frente de sua camiseta preta. Os cartões trazem imagens diversas e estão sobrepostos como colar: em destaque no centro há uma foto em preto e branco de duas pessoas de perfil, à esquerda há uma com barcos coloridos em um mar azul calmo, à direita uma cena urbana com pedestres e ao fundo outras imagens sobrepostas (fim da descrição).

No desenvolvimento desta reflexão, eu percebo que ela versa sobre a produção de imagens poéticas como atos de projetar e projetar-se no mundo. E retomo a questão: o que define a trajetória de uma vida? Será que a minha produção poética reúne indícios da caminhada?

Percebi que o tempo é o eixo destas *graphias* poéticas, entrelaçando reverberações de diferentes temporalidades condensadas pela experiência. São vestígios, visões, pensamentos, relações, aprendizagens e lembranças do ser em situação; “pegadas” de alguém dedicada a caminhadas e prospecções nos guardados em busca do inusitado, daquilo que surpreenda o olhar e mobilize o corpo sensível.

Ao refletir sobre as obras que produzo, converso com Marie Christine Josso (2004) na compreensão da importância de exercícios poéticos (auto)formativos, ancorados na memória. Elas podem ser consideradas como “momentos charneira”, representações da transição entre diferentes etapas de vida, quando o “sujeito confronta-se consigo mesmo, em virtude da descontinuidade que vive a impor-lhe transformações mais ou menos profundas e amplas” (Josso, 1988, p. 44). Além disso, os elementos que compõem as obras são “recordações-referência”, símbolos que sintetizam elementos constitutivos da formação humana.

3 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EcdlDwq36tU>

De acordo com o acima exposto, creio ser possível destacar a importância formadora da *fotographia* como um texto não-verbal (Ferrara, 2002), que presentifica memórias e imagens em nós, na consideração da memória como o reservatório do imaginário humano (Durand, 2000). Isso se dá através do estabelecimento de um circuito relacional entre imagens visuais e mentais, o que potencializa a ação imaginante da *foto-graphia* e retroalimenta os processos de (auto)formação (Josso, 2004).

Neste sintético relato, eu pincei elos estruturantes do processo (auto)formativo da cidadã, da professora e da artista, alguém que busca compartilhar conhecimentos, provocar reflexões e estimular ações poéticas acerca do mundo. Através da minha participação COMA XI, busquei instigar as/os minhas/meus interlocutoras/res a adentrarem nas veredas da pesquisa (auto)biográfica, para que descubram, assim como eu, a potência vital da arte como narrativa de si.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Paris do Segundo Império** IN: Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 78-79.

BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos. **Entre Photos, Graphias, Imaginários e Memórias: a (re)invenção do ser profess@r**. 2012. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. Disponível em: http://repositorio.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/1678/1/Claudia%20Mariza%20Mattos%20Brandao_Tese.pdf

DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de Vida e Formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

KASTRUP, Virgínia. PASSOS, Eduardo. ESCÓSSIA, Líliliana. **Pistas do Método da Cartografia**. 4ª Reimpressão. Editora Sulina, 2015.

- Sobre tudo aquilo que aprendi com Bia, mesmo sem que ela soubesse

Luisa Günther - Departamento de Artes Visuais | Universidade de Brasília

“Beijem-nos, antes que o substrato de nossas ações se torne figura de retórica” - **Corpos Informáticos**

“Todos somos cosmos, menos os humanos” - **Nêgo Bispo**

Resumo: Bia não era humana e este artigo promete ser impróprio. Talvez, por distração ou para honrar um legado. Talvez, para verter o impalpável em coisa visível. Então, ao invés de continuar esta antecipação do que virá, transcrevo este espaço como citação. Pode? Por que não? Quem disse que o Resumo não pode ser uma citação? Não foi Bia, mas talvez como acadêmica, achasse imprudente. Tudo bem. Só sei que: “quando se olha para certas pessoas, a garganta fica apertada e os olhos se enchem de lágrimas de emoção. É como se elas guardassem uma forte memória da nossa antiga inocência, como se fossem uma anomalia da natureza, não totalmente atingidas pela queda. Talvez sejam mensageiros, como aqueles súditos que encontram o príncipe perdido, inconsciente de sua origem, e lhe mostram a vestimenta que usava em seu país, lembrando-lhe como voltar para casa.¹ É sobre isso também.

Palavras-chave: escrevivência. Memória. invenção.

Abstract: Bia wasn't human, and this article promises to be inappropriate. Perhaps out of distraction, or to honor a legacy, or maybe to verge the intangible into something visible. So, instead of continuing this anticipation of what's to come, I transcribe this space as a quotation. Is that possible? Why not? Who said that a summary can't be a quotation? It wasn't Bia, but perhaps as an academic she would have found it imprudent. That's fine. So: “When you look at certain people, your throat tightens and your eyes fill with tears of emotion. It's as if they hold a strong memory of our former innocence, as if they were an anomaly of nature, not entirely affected by the fall. Perhaps they are messengers, like those subjects who find the lost prince, unaware of his origin, and show him the clothing he wore in his country, reminding him how to return home” (TOKARCZUK, 2023: 121). It's about that too.

Keywords: writing life; memory; invention.

Escrevi esta escrita para que fossem faladas. Escrevo estas palavras para que sejam a continuidade de algo que foi dito antes. Estou escrevendo estas palavras para que sejam uma delicada confissão transbordada em lágrimas, como fazem aqueles que não têm medo da sinceridade acusatória de nossos escrúpulos. Só sei que a leitura destas palavras escritas talvez convoque a um sutil desengonçado com minhas próprias intenções. Como se soubesse que nem tudo o que imagino pode vir a acontecer por um simples querer. Como se pudesse afugentar como insignificante tudo aquilo que promove o ceticismo alheio. Como se estivesse dando cambalhotas com o tempo. Talvez esteja. Talvez você seja convidado a vir comigo brincar com as palavras-memórias que virão.

Enquanto as palavras alcançam a sua diferença, alguém mais reticente pode reagir em pensamento: que bobagem-impossível (ou) que delonga-obtusa (ou) o que queres com tudo isto? Afinal, palavras escritas existem para serem lidas. Ao serem escritas, já estavam sendo lidas pelos olhos das mãos que as criavam. Enfim. Suspiro profundo e sei que sim. Assim como soube que sim, quando vi Bia Medeiros pela última vez. Sabia que aquele momento de celebração convocava a urgência de uma vida-vivida. Seus olhos me mostravam que tinham visto o outro lado daqui. Seus olhos tentavam esquecer-se dos detalhes que ninguém percebe. Seus olhos testemunhavam o acordo feito com o lado de lá. Era uma questão de tempo. Chorei. Chorei. Chorei. Encontrei a cumplicidade de uma conversa interrompida pelo meio do caminho e despenquei, esparramada, minha aflição.

Fingi parecer que estava chorando minhas próprias dores. Também estava. Acumulei muitas. Poupei vários. Nunca a mim. Esqueci de muita coisa à medida em que ocupava-me do viver contínuo entre afazeres e demandas. Acho que confundi motivos e propósitos. Acho que ignorei camadas e causalidades. Tudo bem. Apenas isso era possível em meio ao caos. Fui embora sem me despedir, mas pedi licença

para seguir. A memória daquele instante se esvaiu e virou uma incerteza qualquer. Eis que percebo que estou aqui diante desta escrita que ainda vai ocupar o tempo que está sendo um agora. A cada palavra, o mesmo instante configura um depois. Então, só me resta recolher meus pensamentos e perceber que talvez escreva estas palavras para que sejam vivas. Apenas isto. Escrevo estas palavras para que ocupem o espaço do abismo. Que, ao serem lidas, possam ser ao menos sussurradas. Que, ao serem sentidas, possam ser ao menos encarnadas. Que, ao serem existência, possam ser ao menos isto.

Só sei que comecei a escrever estas palavras depois de ter dito, dois dias antes, que não conheço a Bia Medeiros. Este antes já faz algum tempo. Já havia transcorrido um ano desde seu desencarne. Era uma fala-celebração em sua homenagem, como se houvesse uma demora em compreender sua partida. Ainda havia algo de pesaroso, mas mesmo assim festivo por re-encenar sua existência em nossas vidas. Sempre questiono se quando falamos sobre os mortos, eles ficam sabendo. Será que sentem nossas palavras? Será que nosso pensamento invoca sua presença? Será que eles nos protegem de nós mesmos em nosso pranto silencioso? Será que atendem nossas orações?

Só sei que aqueles que estavam presentes se entreolharam. Ainda bem. Aqui, continuo afirmando que não conheço a Bia Medeiros. Pior. Aproveito esta rica e feliz oportunidade para ser muito mais enfática e precisa: AINDA não conheço a Bia Medeiros (ou) NUNCA vou conhecer a Bia Medeiros. Melhor assim. Não que seja mais verídico. É apenas menos dramático. Parece que estas simples palavras autorizam um outro tipo de entendimento. Como se fossem apenas sintomáticas da sensação de certeza que se esvai quando alguém tão imediata ao convívio de tudo que ainda estava por vir, passa a configurar sua presença apenas em memória, em saudade, em ternura ou reparação.

Só sei que, ainda bem, escrevi estas palavras para corrigir minha própria impressão de imprecisão. Ainda bem que começo a me ocupar com esta escrita como um momento do depois, após transcorrido tudo e tanto. Afinal, a ordem das coisas também importa. Talvez seja das coisas mais importantes. Talvez tenha de repetir isso de novo e outra vez. Talvez o passado goste de flertar com o futuro a despeito do presente. Talvez isso que esteja fazendo são não apenas cambalhotas com o tempo, mas também piruetas com o pensamento. Talvez textos formais não possam ser assim. Talvez eu saiba disso e insista nesta escolha de dedicar-me a algo que não seja tão condizente com as expectativas. Convenço a mim mesma que tenho este direito de não corroborar com os limites do que nos é esperado e faço as pazes com as circunstâncias alheias à minha vontade.

Só sei que, antes de não-conhecer a Bia Medeiros, tinha por mim que a escrita era um momento de instauro e de inauguração. A escrita revelava para mim mesma o que pensava. A escrita conferia contorno para sentimentos dispersos. A escrita configurava materialidade a emoções, sentimentos, delírios e devaneios. A escrita como um percurso. A escrita como um processo. A escrita como uma epifania. A escrita como uma devoção.

Só sei que, depois de não-conhecer a Bia Medeiros, foi Alla Soüb quem me ensinou que, além do escrever-ser-em-si ser uma ação performática, a escrita poderia ser o seu registro. A escrita como marca do escrever, como se tudo fosse uma anunciação. A escrita como vestígio do escrito. A escrita como averbação do escrevedor. A escrita como algo que comunga com o inédito e o invisível. A escrita como resquício de tudo que aconteceu e daquilo que não aconteceu, mas que estaria acontecendo na escrevinhaÇÃO. A escrita como além do aqui. A escrita como se marcasse um roteiro ou um protocolo. A escrita como efeito e impacto. A escrita como disparidade. A escrita de si como acumulação.

Quem prestou atenção nos tempos verbais aqui enunciados, talvez tenha percebido que misturo o antes, o agora e o depois. Afinal, mesmo que a ordem das coisas tenha a sua devida importância, a forma como lembramos confirma ou desqualifica os contornos para o que também não interessa. Sim. Repetir o que já foi escrito explicita uma estratégia narrativa para coisas transcorridas; para rastros corroborados; para impressões acolhidas; para palpites rechaçados. Esquecer e lembrar em outras camadas sensoriais algo que já está suposto confere densidade sem confirmar o que realmente aconteceu.

Só sei que percebo minha própria disparidade: autora e leitora de mim mesma. Percebo que já está escrito; o que achava que escreveria; o que imagino que ainda devo escrever. Volto ao depois e confundo o óbvio: quantas palavras são sinônimas de outras? Como poderiam ter o mesmo sentido se são diferentes entre si? O mesmo teor pode aparecer em distintos formatos? Toda forma também é (em si) um conteúdo. Palavras são coisas. Palavras são conceitos. Palavras são sentidos. Palavras são pensamentos. Palavras

são sentimentos. Palavras são entidades. Bia agora também é uma palavra. Palavra tão simples de ser pronunciada e tão intensa de ser compreendida. Palavra que ao mesmo tempo é substantivo, adjetivo, advérbio. Palavra que conjuga tempos verbais como se pudesse romper com tudo aquilo que insiste em ser apenas convenção, redundância ou mania de repartição. Fuleragem. Pro-nóia. Iteração.

Só sei que, depois de não-conhecer a Bia, confirmei aquilo que já sabia: as convenções podem ser tema ou suporte ou estilo para qualquer fazer artístico. Ainda mais quando o principal deles é o de ser artista. Aprendi com a Bia que artista não trabalha de graça para o sistema, mas paga para ver acontecer e pede troco. Aprendi com a Bia que as pessoas não comparecem por afeto e se afetam por seu próprio desinteresse. Fingem. Simulam. Disfarçam. Intempestiva, para alguns. Irreverente, para outros. Imprevisível, para tantos.

Só que não. A sua disponibilidade de colocar-se diante das convenções e escolher entre o sim e o não sempre foi sua coerência. Irredutível aos protocolos esperados. Intolerante aos interesseiros descolados. Impassível diante dos oportunistas arraigados.

Antes de não-conhecer a Bia Medeiros, sempre soube que nossa autenticidade é inegociável. Sempre soube que nossa reputação é incontrolável. Sempre soube que estamos à mercê dos outros. Somos um bando de outros, tentando ser apenas um fragmento de nós mesmos. A cada encontro com a Bia Medeiros, minha atenção era convocada à sua curiosidade para com cada um. A atenção era sincera. As perguntas eram alternadas com a observação que confirmava ou não as aparências. Nunca foi sobre imagem. Poucas vezes, talvez tenha sido. Sempre foi sobre fuleragem. Ali cada um era único. Ninguém fazia parte à toa. Cada um correspondia de seu jeito. Cada um tinha suas camadas de maior ou menor presença. Cada um era o que sabia ser.

Foi com Bia Medeiros que aprendi que a única coisa que importa em uma configuração astrológica é a posição de Marte e Vênus em um mapa natal. Ao ser questionada, sábia, ela me disse: precisamos saber como as pessoas fazem amor e como elas sustentam uma guerra. Se ela tinha marcas das batalhas, eu nunca soube onde estavam as cicatrizes. Esta pergunta, não fiz. Nem poderia fazer. Seria deselegante demais. Nunca houve tempo para algo tão mal-criado como estes desacatos sucintos do inoportuno.

Só sei que a última vez que estive com Bia Medeiros, enxerguei sua urgência. Agradeço. Já conhecia aquele olhar. Poucos sabem, mas também temos o direito de negociar a nossa morte. Não é questão de vontade. Depende de um merecimento. Depende de tantas outras coisas. Depende de um sutil equilíbrio entre o que provamos ser capazes de conquistar e o que ficará pendente. Aprendi isso com Ary Coelho.

Só sei que a última vez que estive com Bia Medeiros, enxerguei seu olhar consciente. Sei que ela havia negociado a sua permanência em uma suspensão do ainda. Sei que não perceberam. Da primeira vez, também não percebi. Também sentia urgência e não sabia ao certo o porquê. Não adianta mostrar. Não é algo que se deveria fazer. Não deixariam mesmo se tentasse. Mesmo se conseguisse convencer. Percebi que o que dizia parecia ser um comentário bobo. Parecia sensibilidade exacerbada. Comecei a chorar.

Chorei. Chorei. Chorei. Chorei minhas lágrimas e minhas saudades. Chorei tristezas e lampejos de absurdo. Chorei longe dos olhares. Chorei diante de um confidente. Chorei. Chorei. Chorei. Ainda choro. Ainda comovo. Ainda. Antes. Agora. Depois. Antes de não-conhecer a Bia Medeiros, aprendi com ZMário que toda conversa deve ser melhor acompanhada com um café. Em uma boa conversa, revelamos que existimos para acolher uns aos outros. Existimos porque estamos uns com os outros. Aprendemos sobre nós mesmos com os outros. Somos outros, uns para os outros.

Aprendi com Diego Azambuja. Aprendo com Tashinha. Aprendi com Maria Eugênia. Aprendi com Ayla Gresta. Aprendi com Matheus Opa. Aprendi com Rômula. Aprendi com Igor. Aprendi com Carla Rocha. Aprendi com Alice Stefânia. Aprendi com Malu Fragoso. Aprendi com Camila Soato. Aprendi com Suzete Venturelli. Aprendi com Ana Reis. Aprendi com Arthur Scovino. Aprendi com Cássia Nunes. Aprendi com o Grupo Empreza. Aprendi com Bianca Tinoco. Aprendo com Marta Mencarini. Aprendo com João Quinto. Aprendi com Márcio Mota. Aprendi com Jackson Marinho. Aprendi com Gustavo Silvamaral. Aprendi com Tatiana Duarte. Aprendi com Matheus Carvalho. Aprendi com Tito Franco. Aprendo com Cinara Barbosa. Aprendo com Christus Nóbrega. Aprendo com Cris Herres. Aprendo com Aduino Soares. Aprendi com aqueles que esqueci. Aprendo com aqueles que ainda lembrarei.

Aprendi que sonhos escancaram o silenciado. Aprendi que sou mais covarde do que deveria. Aprendi que a gente é o próprio limite. Aprendi que nada é garantia de coisa alguma. Aprendi a perder uma oportunidade por excesso de zelo. Aprendi sobre o desafio do desencaixe. Aprendi que não faço parte. Aprendi que sagacidade é conquista. Aprendi que nudez nunca é gratuita. Aprendi que o tempo não acomoda a saudade. Aprendi que poucos nos olham com amor. Aprendi que só os mortos são inteiros. Aprendi que quem pode se sacode. Aprendi que disputam vaidades. Aprendi que se ofendem com pouco. Aprendi que cosméticos são éticas. Aprendi que ser junto é político. Aprendi que tecnologias são oportunidades. Aprendi que o disparate é presença. Aprendi que fingimos força para confundir o inimigo e a nós mesmos. Sei que morremos porque estamos vivos. Parece ser a sequência natural das coisas, mas nunca é apenas isso. Estranhamente, alguns continuam vivos mesmo depois de mortos. Agora, seria irresponsável afirmar que a Bia Medeiros continua viva entre nós. Só posso desejar que estas palavras não sejam falências; que não sejam famigeradas; que não escancarem um colapso de tantos sentidos. Que, ao menos, ao serem faladas, sei que estarão sendo lidas.

Figura 1: fotografia grupo de pessoas com Bia Medeiros



Fonte: acervo da artista

Descrição: Fotografia colorida ao ar livre mostrando um grupo grande e diverso de cerca de 20 pessoas, incluindo adultos e crianças, posando juntas, sorrindo e com braços esticados. O grupo utiliza boias e outros acessórios infláveis coloridos, usados na cintura, nos braços e na cabeça. Muitas pessoas vestem roupas vermelhas, rosa e estampadas. Ao fundo, veem-se árvores, um prédio de janelas claras e o chão é cinza (fim da descrição).

- Diferentes objetos na antropologia do visual de Georges Didi-Huberman:

A máscara em gesso de Cennini e o retrato *di naturale* de Vasari

Adriel Dalmolin Zortéa¹ - Doutorando PPGAV/UnB - Bolsista CAPES

Resumo: O artigo, ao interrogar os dois livros da recente série *La ressemblance inquiète* (2023-2024), escritos pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953), discute a fim de que ele opôs as obras *Il libro dell'arte* (1437), de Cennino Cennini (1370-1440), e *Vites* (1550), de Giorgio Vasari (1511-1574). Mais que de uma discussão historiográfica, a hipótese do artigo é que tal justaposição corresponde a problemas de ordem teórica-metodológica, consolidando o que Didi-Huberman nomeou, desde o final da década de 1980, “antropologia do visual”.

Palavras-chave: Georges Didi-Huberman. Antropologia do visual. *Ex-voto*.

Résumé: Cet article, à travers de l'enquête des deux ouvrages de la récente collection *La ressemblance inquiète* (2023-2024) du philosophe et historien de l'art français Georges Didi-Huberman (1953), examine les raisons de la juxtaposition de *Il libro dell'arte* (1437), de Cennino Cennini (1370-1440), et *Vites* (1550), de Giorgio Vasari (1511-1574). Au-delà d'une simple discussion historiographique, l'article avance l'hypothèse que cette juxtaposition répond à des problèmes théorique-méthodologiques, contribuant ainsi à consolider ce que Didi-Huberman nomme, depuis la fin des années 1980, « anthropologie du visuel ».

Mot-clés: Georges Didi-Huberman. Anthropologie du visuel. *Ex-voto*.

1 Doutorando e Mestre na linha de Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), com bolsa Capes. Graduado, modalidade habilitação dupla, em História pelo Departamento de História, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina (HST/CFH/UFSC).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9004537654401468>; Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>.

E-mail: adrielzortea@outlook.com

Figura 1 – Altar com ex-votos ao fundo de uma sala adjacente da Ordem Terceira do Carmo em Cachoeira, Bahia, 2025.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Descrição: Fotografia colorida do interior de uma sala. Próximo ao teto há hastes de madeira repletas de ex-votos cor de madeira, argila e gesso pendurados, representando partes do corpo humano, como pernas, braços e cabeças esculpidas. No centro da branca parede dos fundos, vê-se um grande crucifixo de Jesus e, à direita, uma escultura sacra de uma santa vestida de freira (fim da descrição).

Ex-voto (figura 1): figura que soma ao seu poder de fascinação uma fatura incômoda. Sempre nos pareceu um objeto estranho, ordinário e desconfortável. Era da ordem do miserável. Nos lugares que os encontramos, em meio à profusão barroca no litoral brasileiro, soava quase vulgar, quase obsceno, como se dotado de mau-augúrio. Apresentava-se como uma imagem que mais exigia que entregava, não era aprazível, não agradava aos olhos. Lembrou-nos o poder da crença, a cor da cera, a luz à vela, o som do fósforo que riscava a lixa, o cheiro do fogo que se acendia, como se fadado a ser visto na penumbra. Objeto que não reflete a luz, como a talha em madeira policromada, mas a absorve em sua superfície muito pálida, consumindo a luminosidade do ambiente ao mergulhá-lo no breu.

Mais estranho, ainda, que as formas antropomórficas de braços, mãos e pés moldadas em cera ou talhadas em madeira dependuradas no teto de igrejas (figura 2) como partes de carne num açougue, foi ler sobre ex-votos em tamanho natural, aqueles que incluíam articulações e eram colocados sob o olhar do fiel no altar da igreja. Imagens de roca, feitas em madeira, vicejaram no Rococó das igrejas coloniais comportando, inclusive, olhos de vidro dotados de pálpebras, cílios e cabelos postiços. Daí outro desconforto: o manequim. Potência terrificante, pois supõe a imagem duplicada e torna-a operante. Sigmund Freud¹, antes de discorrer acerca da solidão, do silêncio e da escuridão, vinculadas à angústia infantil, indicou o surgimento do *infamiliar* no duplo, na boneca e na figura de cera.

1 FREUD, Sigmund. O infamiliar. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021, p. 115.

Figura 2 – Ex-votos pendurados ao fundo de uma sala adjacente da Ordem Terceira do Carmo em Cachoeira, Bahia, 2025.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Descrição: Fotografia colorida da vista de um teto branco, onde quatro hastes de madeira sustentam fileiras de ex-votos pendurados. No centro do teto, atrás das hastes, há um ornamento decorativo pintado em tons de cinza. As esculturas cor de madeira, argila e gesso retratam partes do corpo (fim da descrição).

O historiador da arte Julius von Schlosser², no secular *História do retrato em cera*³ (1911), apontou o exílio de tais objetos nos gabinetes de feira, finalmente banidos das coleções de ex-votos eclesiásticos que se constituíram outrora. A figura de cera, assim como a marionete, pertence a uma tipologia de objeto desprezado artisticamente. Sua única categoria a atingir derradeiro valor de uso a partir do século XIX foi o modelo anatômico das ciências médicas.

Nesse texto, interessa-nos apontar que foi a partir da figura em cera, do ex-voto, que Didi-Huberman consolidou desde o final dos anos 1980 o pensamento de uma “antropologia do visual”, balizada pela ultrapassagem de uma certa concepção de história da arte que ele entende herdada da tradição vasariana. Didi-Huberman submeteu tal programa, calcando-se no teórico e historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), mas não somente, a uma série de questionamentos acerca de sua eficácia antropológica, evadindo a pura interpretação da imagem para concentrar-se, também, na operação do fantasma (*phántasma*) contido nela.

O ex-voto, etimologicamente, deriva da imagem votiva, ou seja, da imagem dedicada ao voto, entendido pelo crente como o pagamento de uma promessa. Ele deposita no objeto suas expectativas, ou suas esperanças. O ex-voto é, portanto, uma placa de madeira, um braço em gesso ou o clichê de uma fotografia a que um fiel conferiu uma intenção, uma promessa ou um agradecimento, como atestam tantos exemplos preservados na Sala dos Milagres, na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador da Bahia (figura 3).

2 SCHLOSSER, Julius von. *Storia del ritratto in cera*. Macerata, Itália: Quodlibet, 2011, p. 181.

3 Citamos a partir da edição italiana, sob a tradução e organização de Pietro Conte, que assina o posfácio.

Figura 3 – Ex-votos pendentes do teto da Sala dos Milagres da igreja de Nosso Senhor do Bonfim, Salvador, Bahia, 2025.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Descrição: Fotografia colorida do interior de uma sala de ex-votos com o teto branco repleto de esculturas cor de madeira, argila e gesso penduradas, representando partes do corpo. Nas paredes brancas, há inúmeros quadros emoldurados, além de um grande mural de madeira com colagem de fotos, com uma divisão interna em formato de cruz e a imagem de uma igreja no centro. À direita, uma janela em arco gradeada revela a claridade externa e uma grade de ferro (fim da descrição).

A relação votiva provém da própria ambiguidade da palavra latina *votum*, que comporta dois vocábulos distintos, ambos oriundos do hebraico bíblico: “propósito” e “agradecimento” atravessam-se, pois é caso de uma relação direta, um modo de *tractare* com Deus⁴. O voto não termina em si, mas funciona como cláusula, envolta em desejo e promessa, de um contrato entre homem e forças divinas, sua *ad imaginem et similitudinem suam*, sua semelhança perdida quando do pecado original.

Diante da abrangência do tema, o texto debruça-se, especificamente, sobre como Didi-Huberman pinçou as obras *Il libro dell'arte* (1437), de Cennino Cennini (1370-1440), e *Vite* (1550), de Giorgio Vasari (1511-1574), buscando depreender delas uma contraposição, quase um oxímoro, frente à complexa problemática do *retratte di naturale*.

A título de cumprir o objetivo deste texto, ressaltamos que apesar de considerá-las obras com distintas inserções culturais e desdobramentos diacrônicos próprios, Didi-Huberman contrasta ao procedimento mecânico da máscara em gesso de Cennini, encapsulada pela atividade da moldagem, a busca pela

4 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Des visages entre les draps. La ressemblance inquiète*, II. Paris: Gallimard, 2024, p. 48.

elevação do artista liberal do *disegno* vasariano; à afirmação de uma arte vinculada à morte em Cennini, a completa equivalência entre as noções de “natural” e “imitação” no texto vasariano; ou, à concepção da máscara em gesso em *Il libro dell'arte* como imagem e semelhança de Deus, ao progresso da imitação da natureza legiferado por Vite e seu retorno às anedotas da *mimesis* contidas na *Naturalis historia*, de Plínio, o Velho (23-79).

Sumariamente, importa assinalar que Didi-Huberman⁵, em *Devant l'image*, indagou porque tais “objetos”, os ex-votos, “nunca entraram na grande história da arte”, voltando-se para a consolidação da ideia de que este tipo de imagem cultural, mecânica e processual contradizia o que se esperaria da elevação do objeto arte que era inventado no que se nomeou Renascimento. Para Didi-Huberman⁶, o Renascimento florentino tem a reputação de ter, no domínio das artes visuais, reinventado a imitação e restaurado a idade dourada da semelhança. Por isso, ele discutiu uma ambivalência estrutural na noção de renascimento (*rinacita*). Trata-se, a um só tempo, de uma *origem com ruptura*, afinal o que renasce é moderno, ao contrário do velho (*vecchio*) medieval, bem como de uma *origem com repetição*, pois o moderno é compreendido como equivalente ao antigo (*antico*)⁷.

Tal problema – a imagem votiva no Renascimento – foi pacientemente elaborado por Warburg em dois textos, *A arte do retrato e a burguesia florentina* (1902) e *A última vontade de Francesco Sassetti* (1907), os primeiros escritos deste autor, até onde foi-nos possível verificar, citados na produção de Didi-Huberman. No primeiro dos textos lemos que

Ao associar dádivas votivas a imagens sacras, a Igreja Católica, em sua profunda sabedoria terrena, disponibilizara uma válvula de escape aos pagãos convertidos, com seu impulso religioso inextinguível de associar a si mesmos, ou às suas efígies, ao divino na forma palpável de uma imagem humana. Os florentinos, descendentes de etruscos pagãos e supersticiosos, cultivaram esse uso mágico da imagem na forma mais extrema até o século XVII⁸.

Warburg aludiu aqui ao banqueiro italiano Francesco Sassetti (1421-1490), que incumbiu o pintor Domenico Ghirlandaio (1448-1494) e seu ateliê de pintar, entre 1480 e 1486, episódios da hagiografia de São Francisco no mausoléu de sua família, na capela Sassetti da igreja *Santa Trinità*, em Florença. Ele decifrou os rostos pintados *alla buona* inseridos às margens do afresco, designando o mecenas, seus filhos e outros membros do círculo íntimo da família Sassetti como os convivas terrenos da cena sacra.

Para este autor, o acréscimo “*pro voto*” revela que a arte retratista de um pintor como Ghirlandaio é um meio absolutamente adequado à gratidão pessoal do doador. Afinal, aos florentinos daquele tempo, acostumados a admirar com devoção “aquele aperto e atropelo de figuras de cera em tamanho natural, em trajes de épocas doados por personalidades”, o retrato dos cidadãos de Florença não seria “uma profana transposição de limites”⁹.

Dai o ex-voto permitir a Didi-Huberman¹⁰ atingir o que denominou “mal-estar na representação”, inferindo coexistência entre retrato e superstição votiva e entendendo o Renascimento mediante a noção freudiana de “formação de compromisso”¹¹. Mas, nestes excertos, torna-se nítido que a crítica à noção clássica de representação é feita contra uma acepção renascentista de imitação, aquela vasariana, que desejou voltar a uma era clássica (os greco-romanos) ao excluir os ex-votos de toda produção do retrato. Ele infere a obra

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Éditions du Minuit, 1990, p. 231.

6 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 2024, p. 9.

7 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 2024, p. 12.

8 WARBURG, Aby. *A arte do retrato e a burguesia florentina* (1902). In: *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 125.

9 *Ibidem*, p. 177.

10 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'humanisme altéré. La ressemblance inquiète*. Paris: Gallimard, 2023, p. 32.

11 Freud (2011, p. 107) comenta, em *Autobiografia* (1925), a “formação de compromisso” no âmbito do sintoma, do chiste ou do sonho, para se referir ao conflito, de fundo neurótico, “entre as exigências de um impulso instintual reprimido e a resistência de um poder censurador”. Neste contexto, Didi-Huberman destaca o Renascimento como tempo de tensão e conflito entre as ideias da imagem enquanto drama cristão e a arte enquanto elevação do desenho vasariano, que desejaria sublimar as forças mágicas contidas no ex-voto.

de Vasari como o elemento redutor da semelhança a termo substancial que legisla sobre o renascimento da imitação.

Para comprovar como o discurso vasariano constituiu um objeto ideal e adequado ao discurso que inventava, Didi-Huberman¹² recuperou o prêmio dedicado a Giotto di Bondone (1267-1337), nas Vites de Vasari, a fim de estipular o caráter de *exemplum* da imitação da natureza. Lemos que

“Giotto tinha X anos de idade, Bondone o incumbiu da guarda de algumas ovelhas da propriedade, que Giotto apascentava todos os dias ora num lugar, ora noutro, e, já sentindo a inclinação natural pela arte do desenho, continuamente, por prazer, desenhava no piso, no chão ou na areia alguma coisa da natureza ou que a fantasia lhe ditasse. (...) Cimabue, pintor celeberrimo (...) conheceu Giotto (...). Este, enquanto suas ovelhas pastavam, tomando uma pedra plana e polida do piso, nela copiava a imagem de uma ovelha com um seixo pontiagudo, coisa que ele não tinha aprendido com ninguém, mas apenas com o instinto natural. (...) E, partindo para Florença (...), [Giotto] se tornou tal imitador da natureza, que na sua época ele foi capaz de suprimir aquele estilo grego tosco, ressuscitando a boa e moderna arte da pintura e introduzindo a reprodução ao natural das pessoas vivas [o retrato sobre o vivo], que havia centenas de anos não era usado. Por isso ainda hoje se vê, na capela do Palácio do Podestade de Florença, o retrato de Dante Alighieri, contemporâneo e amigo de Giotto”.¹³

Didi-Huberman¹⁴ aponta como, neste extrato vasariano, o tempo de origem natural foi sucedido pelo tempo de origem histórica ocasionado por uma disjunção, que ele nomeia “substituição totêmica”¹⁵: “o animal balindo é substituído pela figura elevada de um ser humano falante, ou melhor, de um humanista escritor e pensante”. Em outras palavras, ao desenho da ovelha se seguiu o retrato do poeta Dante Alighieri (1265-1321).

Vasari¹⁶ (1997, p. 287), em Vites¹⁷, narrou o episódio em que Andrea Verrocchio (1435-1488) teria instruído os fabricantes de ex-votos a tornarem-se artistas. Ele acrescenta que Verrocchio tinha grande prazer em fazer gesso que endurece, ou seja, o tipo de gesso que é feito a partir de uma “pedra macia” (*pietra dolce*). Ele conta, em seguida, que Verrocchio costuma “formar” (*formare*) “coisas naturais” (*cose naturali*) para poder mais confortavelmente mantê-las na frente e imitá-las, ou seja, produzir mãos, pés, braços, joelhos... Mais tarde, Verrocchio teria começado a fazer cabeças dos que morreram, que eram penduradas acima das lareiras, “tão feias e naturais que parecem vivas” (*tanto bem fatti e naturali, che paiono vivi*).¹⁸

Para Vasari¹⁹ surgiu, daí, a criação de imagens de “maior perfeição” não somente em Florença, mas em todos os lugares onde há devoções e onde as pessoas reúnem-se “para fazer votos e, como dizem, realizar milagres, para receber alguma graça” (*persone a porre voti, e, come si dice, miracoli, per avere alcuna grazia ricevuta*). A prática atingiu seu ápice a partir do contato de Verrocchio com o “*ceraiuolo Orsino*”,

12 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 2024, p. 14.

13 VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas. São Paulo: Martins fontes, 2022, p. 92.

14 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 2024, p. 16.

15 O texto de Freud (2012, p. 15), Totem e Tabu (1912-1913), tem sua gênese na afirmação de que, se o tabu envolveria uma análise rigorosa e exaustiva a fim de solucionar o problema, o totemismo é uma instituição social-religiosa alheia à sensibilidade atual, mesmo que Freud busque descobrir totens nos traços infantis do desenvolvimento das crianças. Não mais que sumariamente, apontamos que o totem, grosso modo, é um animal, comestível, e mais raramente uma planta, que tem relação especial com um clã. Ele seria o ancestral comum do clã, sendo transmitido hereditariamente patrilinear, ou matrilinear (FREUD, 2012, p. 20). Do totem, e de suas características de proteção e função oracular, deriva o tabu do incesto, pois membros do mesmo clã não podem se relacionar. O tabu, por sua vez, como sinalizamos a partir do incesto, é tudo que exprime um certo temor, que antecede as ordens da lei ou os mandamentos de algum deus. Freud (2012, p. 53) aproximou o tabu dos neuróticos, “se não estivesse habituado a designar tais pessoas como ‘doentes obsessivos’, acharia apropriado o nome de ‘doença do tabu’ para seu estado”.

16 VASARI, Giorgio. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Firenze: Newton Compton Editori, 1997, p. 287.

17 A edição portuguesa de Vites, de Vasari, publicada pela editora Martins Fontes, não possui o texto aqui reproduzido, provavelmente por basear-se na primeira versão do livro vasariano. Foi necessário buscar este extrato, de suma importância para a pesquisa, numa versão italiana que contempla a segunda edição do texto.

18 Ibidem, p. 287.

19 Ibidem, p. 287.

tornando-se imagens “tão naturais e tão bem-feitas que não representavam mais os homens feitos de cera, mas muito vivos” (*che rappresentavano non più uomini di cera, ma vivissimi*)²⁰.

Didi-Huberman²¹ inverteu o discurso vasariano, criticando o anuviamento da potência dos ex-votos sob a espessa camada de fuligem do desenho dos grandes artistas. Didi-Huberman²² critica a completa identificação entre semelhante, natural e vivo, voltando-se para o que nomeia “cúmulo do realismo”, isto é, os ex-votos rebaixados por Vasari. Ele recorreu a Cennino Cennini (1370-1440), em seu famoso *Il libro dell'arte*, escrito no começo do século XV. Cennini²³ no capítulo *Como obter um tom natural no rosto de um homem ou de uma mulher* (CLXXXII) descreve, num procedimento minucioso, como realizar, mecanicamente, uma máscara em gesso.

Nesse sentido, sobre a utilidade de fazer “impressões ao natural”, Cennini²⁴ manifesta ser difícil reproduzir a barba ou o cabelo. Para moldar, é preciso colocar um pouco de algodão em cada orelha, bem como cobrir com uma bandagem o rosto do sujeito até a gola da camisa, de maneira a ter a “cabeça envolvida pela bandagem”; devem-se colocar tubos no nariz para a respiração; sobre o material, Cennini²⁵ sugere gesso de Bolonha ou Volterra, “pronto, cozido, moído e bem peneirado”; para a fatura do gesso, deve-se manuseá-lo com um pouco de água por perto, pois ele endurece rápido; se a pessoa for nobre, pode-se adicionar água de rosas ao gesso, mas se ela tiver qualquer outro estatuto social, deve-se utilizar água morna de rio, poço ou nascente; por fim, é preciso que o retratado “mantenha os olhos e a boca fechados, mas não tortos, como se estivesse dormindo”.²⁶

Em seguida, segundo Cennini,²⁷ retira-se a bandagem com a ajuda de uma faca; removem-se os tubos do nariz, segurando o molde no rosto com as mãos, movendo delicadamente as feições até que a máscara saia por inteira; pincela-se o óleo que desejar no interior do molde; depois de preencher o molde, deixe-o descansar por meio dia, ou no máximo um dia; com um martelo pequeno bate-se suavemente sobre ele a fim de quebrar a camada externa, ou seja, o primeiro molde, tomando cuidado para não quebrar o nariz ou qualquer outra parte; assim, obtém-se efígie, fisionomia ou imagem de algum grande senhor; Cennini²⁸ sugere, por fim, que a partir desse primeiro molde em gesso, pode-se “fazê-lo em cobre, ferro, bronze, ouro, prata, chumbo”.

Didi-Huberman²⁹ ponderou que Vasari, na “fábula” de Verrochio auxiliado por Orsino narrada acima, suprimiu do *exemplum* o nome de família do artesão, Benintendi, uma importante família de fallimagini (“fazedores de imagens”). Assim, Didi-Huberman³⁰ vê, na afirmação de Verrocchio como precursor da técnica de moldagem, uma denegação dos *fallimagini* de ex-votos. Enquanto Cennini não teria empregado a palavra vivo nenhuma vez, Vasari identificou por completo o adjetivo vivo e a impressão *di naturale*, manifestando que ela seria arte animada. De resto, a moldagem em Cennini não enunciaria apenas a humanidade do Humanismo, a afirmação cívica do indivíduo, mas justaporaria a ela o “humano, demasiado humano”, aquilo que seria da ordem do indício, *caractere* e relação com o Além³¹.

Para Didi-Huberman³² era caso de separar a figura humana da ideia de progresso mimético. Ele indica que haveria em Cennini e nos ex-votos o contrato com o divino, a técnica da máscara mortuária e a própria

20 Ibidem, p. 287.

21 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 2024, p. 42.

22 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 1990, p. 223.

23 CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Madrid: Akal, 1988, p. 266.

24 Ibidem, p. 266.

25 Ibidem, p. 266.

26 Ibidem, p. 266.

27 Ibidem, p. 266.

28 Ibidem, p. 300.

29 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 1990, p. 223.

30 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 1990, p. 223.

31 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 2024, p. 42.

32 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 1990, p. 225.

semelhança com o estar morto, pois era “preciso morrer para poder se assemelhar” com Deus. Era o caso, ainda, de distinguir a eficácia antropológica dos ex-votos – a promessa com Deus, a doação sacrificial – da ideia de imitação da natureza, que marca o retorno que Vasari realizou à mencionada *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho. Vera Pugliese³³ foi fulcral ao enunciar que, seja comentando recursos materiais e técnicos, ou escolhas temáticas e a qualidade de suas abordagens, a obra de Plínio, um marco legitimador da história da arte, é sempre regida “pelo critério fundante da arte ocidental: a *mimesis*”.

Logo, interessado por abordar a relação entre a máscara em gesso e o retrato, Didi-Huberman opôs distintas noções acerca do *retratte di naturale* depreendidas, respectivamente, da obra de Cennini e da “crônica” do artista imitador da natureza em Vasari. Não obstante, parece-nos plausível afirmar que, ao partir de tais discursos canônicos da historiografia da arte, Didi-Huberman foi um interessado na potência heurística da fricção entre essas obras. A oposição entre Cennini e Vasari oportunizou a ele considerar não somente a máscara em gesso ou o *retratte di naturale*. Tal assertiva se relacionaria não somente com o elenco de objetos, de técnicas e de discursos na história da arte, mas com a consolidação do que tal autor considerou, por sua amplitude teórica, uma “antropologia do visual”.

Isto porque, o ex-voto é um objeto privilegiado para a consolidação da proposta epistemológica de uma antropologia do visual. Ele conjuga um olhar que evade a pura reprodução dos traços miméticos, pois seria dotado não somente de valor artístico, mas funcionaria como um cadinho de sobrevivências e de eficácias mágicas. O ex-voto não apenas se relacionaria com o retrato em Vasari, mas se esquivaria da regularidade do *disegno* por se tratar de um outro tipo de imagem. Um objeto artístico que não é buscado somente por sua qualidade técnica ou sua fruição estética, pois não é feito necessariamente para o consumo visual. O crente, diante dele, deseja outra coisa.

Tanto é que, antes de falar em “antropologia do visual”, Didi-Huberman³⁴ falou em “eficácia visual”, comentando imagens do cristianismo entre os séculos V e X. Daí tal autor defender, o que não é derrisório nesse contexto, a “antropologia histórica”, pois é nela que surgiram “os trabalhos mais importantes sobre o campo visual extensivamente compreendido”³⁵. A rigor, se nem todos os elementos de uma imagem poderiam ser traduzidos para significados objetivos, não apreenderíamos a imagem, mas seríamos, ao contrário, apreendidos por ela. Existem produções imagéticas que se contraporiam a pura decifração, apelando antes a imagem enquanto drama humano, dotada de um continente que não poderia ser simbolizado de todo pois se relacionaria a um conteúdo latente, como os ex-votos dão-nos a ver.

Não obstante, se considerarmos as preocupações de que a obra de Didi-Huberman³⁶ é depositária, podemos arguir que a afirmação de que apenas existe semelhança na face modelada, como quer Vasari, é limitar o campo operativo das imagens, bem como sua eficácia antropológica. Daí consideramos que, face à antropologia do visual de Didi-Huberman, o ex-voto é um objeto privilegiado. Ele expõe uma duração trans-temporal e um continente mágico, ou ainda o desejo do próprio sujeito diante da imagem milagrosa.

33 PUGLIESE, Vera. A arte clássica na historiografia da arte. In: CORNELLI, G.; COSTA, G. G. da. (Orgs.). Estudos Clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte. 1ªed.Brasília / Coimbra: Cátedra UNESCO Archai / Annablume / Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, p. 167.

34 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 1990, p. 67.

35 DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., 1990, p. 38.

36 DIDI-HUBERMAN, Georges. Exvoto: imagen, órgano, tiempo. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2016, p. 39.

Referências Bibliográficas

CENNINI, Cennino. El libro del arte. Madrid: Akal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Des visages entre les draps. La ressemblance inquiète, II. Paris: Gallimard, 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2017 (Devant l'image. Paris: Éditions du Minuit, 1990).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Exvoto: imagen, órgano, tiempo. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2016 (Imagem, organe, temps. Approche de l'ex-voto. In: Le Fait de l'analyse, Paris, nº5, set. 1998).

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'humanisme altéré. La ressemblance inquiète. Paris: Gallimard, 2023.

FREUD, Sigmund. Autobiografia. In: O Eu e o ID, "autobiografia" e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 66-149.

FREUD, Sigmund. O infamiliar. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 13-244.

PLÍNIO, o Velho. Historia Naturalis (livros XXXIV, XXXV e XXXVI). Tradução de Ana Carolina Aquarolli Martins. In: MARTINS, Ana Carolina Aquarolli. Plínio, o Velho, e a genealogia das artes. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-06102023-123615/publico/2023_AnaCarolinaAquarolliMartins_VCorr.pdf

PUGLIESE, Vera. A arte clássica na historiografia da arte. In: CORNELLI, G.; COSTA, G. G. da. (Orgs.). Estudos Clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte. 1ªed.Brasília / Coimbra: Cátedra UNESCO Archai / Annablume / Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, p. 167-175.

SCHLOSSER, Julius von. Storia del ritratto in cera. Macerata, Itália: Quodlibet, 2011.

VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas. São Paulo: Martins fontes, 2022 (Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Firenze: Newton Compton Editori, 1997).

WARBURG, Aby. A arte do retrato e a burguesia florentina (1902). In: A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 121-168.

WARBURG, Aby. A última vontade de Francesco Sassetti (1907). A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 169-217.

• Rumar ao Erro: uma coleção de tropeços na construção do trabalho de arte

Ana Beatriz Campos¹

Gê Orthof²

Resumo: Este ensaio/texto de ateliê/escrito de artista propõe uma investigação do erro como elemento inerente e operativo na constituição do trabalho de arte. A partir da oposição da exatidão dos “a priori” do processo, o erro intervém como operador de deslocamento, instaurando desvios que reconfiguram os procedimentos artísticos. Seus desdobramentos técnico-processuais são pensados a partir das noções benjaminianas de fratura, distração e lampejo, em diálogo com as formulações de Yuri Tynianov em Fato Literário (1924), nas quais o erro é concebido como vetor da transformação estética.

Palavras-chave: Erro. Poética. Material. Método.

Abstract: This essay/studio text/artist’s writing proposes an investigation of error as an inherent and operative element in the constitution of the artwork. From its opposition to the exactitude of the process’s a priori conditions, error works as an operator of displacement, introducing deviations that reconfigure artistic procedures. Its technical and procedural unfoldings are theorized through the Benjaminian notions of fracture, distraction, and flash, in critical dialogue with Yuri Tynianov’s formulations in Literary Fact (1924), in which error is conceived as a vector of aesthetic transformation.

Keywords: Error.Poetics.Materiality.Methodology.

1 Doutoranda do PPGAV da Universidade de Brasília e bolsista Capes;

2 Professor e doutor do PPGAV da Universidade de Brasília.

Tendo começado de modo prático, pouco elaborei os a priori filosóficos e as palavras mais precisas para esse texto. Em certo grau de desatenção às contingências que me levaram às escolhas de materiais – que serão tratadas mais adiante –, essa junção ainda inicial de palavras é uma das primeiras tentativas de formular possíveis aparições do erro em minha prática de ateliê e do levantamento de uma sistematização desorganizada para fazê-lo se multiplicar e progredir – e, com este termo, me refiro à intensificação do exercício estético de percepção do erro e sobre a estruturação plástica de suas múltiplas e contraditórias leis: impostas pelo material escolhido, pelos métodos de escolha, pelo contexto histórico – os envoltórios do erro que o definem como tal – por uma escolha feita em meio às distrações cotidianas e à vasta possibilidade de materiais disponíveis para a prática em arte.

Em direção à 1. desmontagem da esquematização que antecede a obra e a prática artística; 2. colocação regrada de constrições que demandem o confronto com o acaso (situar o material historicamente e colocá-lo em confronto com as suas funções/um livro de instruções que não oriente a positivação de sua função/sistematizar a inutilidade). Esse é o lampejo inicial de uma pesquisa ainda um tanto incerta de onde partir, pois a questão do erro é há muito tempo discutida, praticada e desenvolvida em diversos contextos artísticos e desdobra-se de maneira tão fragmentária entre as linguagens, as escolas, os públicos.¹ Parece ter sido absorvido e resolvido no que entendemos como arte contemporânea e contemporaneidade em seu sentido cultural mais amplo, quando contextualizado historicamente.

No presente momento, adentra o desenvolvimento técnico-artístico e é absorvido com naturalidade² pelas instituições e pelo mercado de arte, não mais é apontado como erro: já não nos comove nem nos é estranha a aceleração e descuido de uma pincelada, o desleixo no acabamento da obra e a apropriação de materiais prontos. Este fato descentraliza as hierarquias presentes na produção artística e a existência de normas abrigadas nas instituições e reverberadas por todo o sistema artístico. (Como se absorve o erro e se mantém a mesma estrutura normativa de recepção do objeto estético? Como se prolonga massivamente este chão-positivado de percepção/consumo? A resposta está do lado de fora da obra? Há algum trabalho interno que possa criar a lacuna necessária no entendimento e evidenciar os procedimentos? Até onde o erro não mais existe? Quando e como ele volta a existir? Ele ainda existe? Onde? Pra quem?). Eis, portanto, o ponto que me leva a questionar a planificação da noção de erro e sua completa aceitação: me parece que sua importância lacunar é, nesse processo, reificada³.

Parece não mais fazer sentido querer pensar em esticamentos, alongamentos, cambalhotas e transgressões dentro de uma arte que plenamente aceita a condição da institucionalização em seus justos-moldes, em suas justas-narrativas: o que se conta do artista ao colecionador para que seja vendida a obra. A aceitação dos museus em seus justos-moldes, de catálogos, prêmios, leilões. Esse texto não celebra uma espécie de voto de pobreza do artista, não romantiza ou pretende desmaterializar a questão do Capital que talvez seja o ponto de realidade mais inquestionável e totalizante em um mundo composto por subjetividades que se entendem como únicas. Proponho o questionamento da domesticação da arte, o embotamento de um regramento não-dito, em um empréstimo do questionamento que já fora feito por tantos, mas que segue em voga. Isso posto, em

1 “A novidade rítmica da Sagração da Primavera foi imediatamente reconhecida; teria sido difícil ignorá-la. Na noite de estréia, como recordaria Stravinsky, “já os primeiros compassos do prelúdio provocaram risos de escárnio. Eu fiquei revoltado. Essas manifestações, a princípio isoladas, logo se generalizaram (...) se transformando rapidamente em um tumulto indescritível.” GRIFFITHS, Paul. A música moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez. 1998.

2 “O próprio conceito de arte no contexto contemporâneo recusa entregar-se a qualquer filiação estética identificável e irrevocável. (...) Exasperando a questão, diria que hoje a arte está sem obra, ou pelo menos sem um ideal claro do que uma obra deveria ser.” NORIS, Gemma. Errorista: erro e errância nas práticas artísticas contemporâneas. 2013.

3 “Na tradição marxista, essa categoria, a reificação, é usada no mesmo sentido de coisificação, isto é, no bojo do processo de alienação (Entfremdete Arbeit) social, diretamente ligada ao trabalho estranhado.” GALHARDO, Davi. Pensamento e reificação: arte e história em Walter Benjamin e Hannah Arendt, 2022.

um fragmento dos múltiplos contextos que asseguram o erro, relato, para delinear um ângulo miúdo, a iniciativa dentro do ateliê de integrar o erro e de aprender a criar situações que propiciem sua aparição. Sua morada é interna ao material e às suas possíveis dobraduras, faz morada em técnicas que evidenciam o uso deslocado, a perda da aura e a historicização do material: em uma investigação que propõe-se a desnaturalizar o que nos é repetitivo e apetitivo e ruma às lacunas, à fratura da imagem e à sua dissolução, ou ao menos, sua colocação enquanto problema.

Para situar o erro procuro pensá-lo a partir de um exercício de oposições: em um rumo contrário (que questiona) às recepções normalizadas/normativizadas da imagem, pensando com o conceito de indústria cultural adorniano, que permeia também a apreensão objetiva da arte, assim como a geral-cotidiana⁴: em constante busca de linearidade narrativa, utilidade discursiva, de um “sentido lógico”; que também diz respeito às “nossas” normatividades: num uso do material subsumido ao discurso, acostumado ao acabamento e preso a formas previsíveis de começo, meio e fim, bem como a um destino comum. É em oposição à naturalização do uso normativo da linguagem e do material que me debato. E não sei bem de onde começo. (Schoenberg disse à Cage que ele compunha como quem batia a cabeça contra a parede, Cage respondeu que queria, então, bater a cabeça até a parede rachar. E talvez seja nesse mesmo ímpeto que gostaria de pensar, aqui, um plano para a produção estética prática, para o ateliê, me debruçando sobre esse caráter de impossibilidade presente no erro e na busca por ele).⁵

Este é um ensaio de perguntas, mais do que respostas. De problemas para o ateliê, para a percepção dos trabalhos de arte. Para cada delimitação categórica na história da arte, há uma forma (ou várias) de errar. A pergunta aqui posta seria é, então, de como produzir um erro hoje, ou, melhor, como perceber as suas aparições. Me alembro: em 2022, realizei a exposição *Tudo que seja barulho, todo o rastro das mãos*⁶, numa sala branca com paredes texturizadas por infiltrações e os canos aparentes, cinzas, chamativos. Numa solução acelerada para o pouco tempo que tive para preparar a exposição (e sem obra nenhuma guardada), juntei restos de papéis, bailarinas, agulhas, chassis, cubos unitários de material dourado, madeira, linha, canetas e montei uma instalação que passava despercebida, na galeria em frente às pinturas têxteis do pintor e professor Elder Rocha. “Não tinha visto que também tinham trabalhos aqui!” ouvi um bom bocado de vezes. As obras que estavam na galeria de abertura acabavam sendo descobertas por último, em direção à saída.

Tratava-se de uma instalação invisível e silenciosa, receptiva ao que ditavam os restos, e às minhas escolhas materiais passadas: não mais escolheria o vermelho, não mais escolheria acetato, não mais escolheria o papel preto, mas era o que guardava na esquecida gaveta, pois então deixei que a gaveta ditasse as escolhas e, a partir dessa constrição, tive de lidar com aqueles esquecidos, específicos e qualquerizados restos, materiais desencantados e de vida-comum.

Os trabalhos, que eram também objetos-anônimos, conversavam entre si, contando diferentes histórias sobre serem restos. Deixados na gaveta, foram dando forma a essa estrutura acumulatória do que fora deixado de lado com o passar de muitos dias. Reencontrar os materiais depois de esquecidos, permite sobre eles desenvolver

4 “A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva.” ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*, 2009.

5 “Antes de chegar ao conceito de acaso, Cage era aluno de Henry Cowell e o já mencionado Arnold Schoenberg, recebendo aulas de graça deste último, com a condição de que dedicasse sua vida à música. Avesso à harmonia, teve esse impasse apontado por Schoenberg, que enxergava nisso um muro em qualquer carreira musical. Contrariando o mestre, Cage afirmou que devotaria sua vida a bater com a cabeça nesse muro.” DICK, André. *A poesia escrita/cantada*, 2022.

6 Exposição realizada na Alfinete Galeria (Brasília, DF), coordenada por Dalton Camargos, em 2022. Disponível em: <https://cargocollective.com/anabi/TUDO-QUE-SEJA-BARULHO-TODO-O-RASTRO-DAS-MAOS>.

um outro olhar, situando-os nesse outro regramento composicional⁷ imposto/inventado pelo passar do tempo, pelo gesto distraído ao guardar os restos na gaveta. Hoje entendo que talvez o erro comece nessa situação, não na “resolução de problemas expográficos”, mas no jogo que se cria a partir deles, na impossibilidade de resolvê-los, numa aceitação radical do espaço, das condições impostas pelos materiais em sua crueza: sem diluições. Tomar o material, o resto, quase como um dado sagrado. Na integração das constrições trazidas pelo acaso e pelo contexto, na integração dos desvios. Intenciono o prolongamento de esforços metodológicos que visam ao rompimento com o que é naturalizado (o que me está acostumado). (Recusar a palavra). Rumamos, pois, mais ao desconhecido [do que ainda não se sabe o que se é]. Seleciono alguns pontos iniciais, para construir uma tríade/tripé/trinômio, uma pequena tentativa de se estabelecer/construir chão para nos apoiarmos em algo que nos permita planejar o erro e a sua materialização no ateliê.

Partiremos, primeiramente, de três conceitos que aparecem nos escritos benjaminianos, como preocupações político-filosóficas e como formas estruturantes de seus textos, de sua escritura: fratura, distração e lampejo. Aqui, fundamentais para pensar as possibilidades de aparição do erro e suas reverberações num caráter progressivo da estética, da multiplicação de seus problemas, se pensarmos em consonância com o crítico literário Yuri Tynianov, que compreendia o erro como pilar fundamental para que se seguisse em “evolução” (termo que rejeito) o processo artístico e para que as metodologias e gestos não necessariamente esgotassem numa necessidade narrativa. O erro, personagem principal do texto, aproxima-se à noção de inespecificidade tratada por Florência Garramuño em *Frutos Estranhos*, pequenino livro de capa verde-limão, a leitura apressada e densa, de uma transitoriedade entre mídias, entre nações: parte da internacionalização sonhada por Marx, por Godard: sonhar um justo-chão para o humano: “Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento.” (GARRAMUÑO, 2014) Trata-se desse esgarçamento das categorias que temos naturalizadas historicamente, trata-se do esticamento das noções do que conhecemos, do que nos é familiarizado. (Retornar à epígrafe, ao dito de Rauschenberg: a desfamiliarização com o fazer). Listo os conceitos/as formulações e possíveis regramentos benjaminianos para seguir na produção de um objeto estético que possa ser estruturado a partir da:

a. Fratura: objeto revelador do caráter não-pontilhístico do tempo e, ao invés disso, seu caráter fraturado, como exposto nas “Teses sobre o conceito de história”;

b. Distração, que, com a ajuda da professora Jeanne Marie Gagnebin, pensaremos como uma “atenção dirigida para outras coisas, notadamente para as coisas deixadas de lado. Em termos benjaminianos, trata-se da atenção dirigida para o esquecido e recalado, que pode guardar dentro de si outros caminhos e outras histórias.” (GAGNEBIN, 2014);

c. Lampejo, as epifanias encantadas (e desencantadas) das imagens de pensamento⁸, o atravessamento para fora de seu próprio tempo, para fora de nosso próprio tempo, como Agamben pensaria também o contemporâneo⁹: é num estranhamento de nossa própria cultura e de nosso próprio tempo que conseguimos melhor nos situar.

7 “Luva, pólen, rato, tampa, graveto. Ao me deparar com esses itens, eles oscilaram para mim entre detrito e coisa-em-si, por um lado, como algo a ser ignorado, exceto na medida em que indicava a atividade humana (o esforço do trabalhador, o gesto de quem jogou o lixo, o sucesso de quem envenenou o rato), e, por outro lado, como algo que exigia atenção por si mesmo, enquanto existentes em excesso de sua associação com significados, hábitos ou projetos humanos.” [tradução livre] BENNETT, Jane. *Vibrant matter*, 2010.

8 “Devemos observar (...) que o termo “imagem” é uma constante em Benjamin quando alude a um processo intelectual desencadeado por uma sensação corpórea, pela “memória do corpo”, não a da “inteligência”, como diz Proust no início da *Busca do tempo perdido*.” GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O que é a imagem dialética?*, 2012.

9 “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.” AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

Os objetos formadores de nosso tripé funcionam enquanto mediadores dessas condições, adotadas em partes, pelos artistas que nos guiarão neste começo-de-caminho. Nesse ímpeto de repensar a linguagem e o material neste movimento: indo para fora deles mesmos, revirados em suas dobraduras, quase que numa escorredura de suas beiras: como pontos de partida para compreender aplicações metodológicas de replicação do erro, listo as sonatas para piano preparado, de John Cage, começadas em 1938: o compositor posiciona diferentes objetos (desonrados e nesse caso desimportantes em sua finalidade visual, o que não os torna menos interessantes visualmente, na criação de uma pequenina instalação de piano) como pregos e borrachas, nas cordas do piano de cauda, obtendo um resultante sonoro de ilusão de mais ou outros instrumentos sendo tocados.

O erro aqui consiste na desfuncionalização sonora do piano como a conhecemos, a exaltação do material-ilusório, mágico, a construção dessa ilusão com a utilização de materiais posicionados sobre o instrumento que não para fazer este som; em seguida, listo as esculturas sonoras de Maria Chavez, feitas entre 2012 e 2016, organizadas através da coleta multi-metodológica de discos de vinil, alguns ganhados, outros encontrados, outros comprados, Chavez quebra-os e os dispõe no tocador de discos, num mosaico multi-temporal, fazendo a primeira escuta dos discos coletados e das respectivas e múltiplas disposições junto com o público, na criação improvisacional de uma colagem sonora, tendo como bússola e inspiração os procedimentos de acaso (*chance*) de John Cage; listo os materiais de Richard Tuttle, desencantados e cotidianos: isopor, pequenos pedaços de madeira, grampos, embalagens... formadores composicionais de seus objetos de arte que tentam escapar da representação mimética e construir o inusitado para aguçar o olhar (ZAPPI, 2005). O erro (e o trabalho de arte estruturado a partir dele) parte de uma irrupção frente à naturalização do real. É nessa abertura fraturada (que cria e acumula problemas) diante da realidade que nascem os lampejos críticos e os objetos extraterrestres: esse errar ou falhar melhor¹⁰ beckettiano que intencionamos.

Daqui partimos.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Julia Elisabeth Levy. Organização de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDREWS, Ian. *Chance, non-intention and process*. Website do autor. Disponível em: https://ian-andrews.org/texts/Chance_Non-intention_Process.pdf. Acesso em: 14 abr. 2026.

BECKETT, Samuel. *Pra frente o pior*. São Paulo: Globo, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única; Infância em Berlim por volta de 1900*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

10 “Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor.” BECKETT, Samuel. *Pra frente o pior*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

- BENNETT, Jane. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- CAGE, John. *A year from Monday: new lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- CHÁVEZ, Maria. *Maria Chávez on Topography of Sound (2007–now)*. Website e-flux. Disponível em: <https://www.e-flux.com/podcasts/517333/maria-ch-vez-on-topography-of-sound-2007-now>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- CHÁVEZ, Maria. *Sound artist Maria Chávez on memory, trauma, and imagining a new world*. Website The Creative Independent. Disponível em: <https://thecreativeindependent.com/people/sound-artist-maria-chavez-on-memory-trauma-and-imagining-a-new-world/>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- DICK, André. *A poesia escrita/cantada: um diálogo entre Augusto de Campos, Caetano Veloso e música de vanguarda*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que é a imagem dialética? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e arte: imagem e memória*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GALHARDO, Davi. Pensamento e reificação: arte e história em Walter Benjamin e Hannah Arendt. *Kalápatos – Revista de Filosofia*, v. 19, n. 1, 2022.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- HARVARD GSD. *Richard Tuttle*. YouTube, 2015. (Palestra realizada em 13 out. 2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q-eAuijrwFI>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- NORIS, Gemma. *Errorista: erro e errância nas práticas artísticas contemporâneas*. 2013.
- TUTTLE, Richard. *Richard Tuttle*. Londres: Tate Publishing, 2014.
- TYNIA NOV, Iúri. O fato literário. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 141–158.
- ZAPPI, Lucrecia. Richard Tuttle em obras. *ARS*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 94–103, 2005. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/pt_BR/article/view/2945/3635. Acesso em: 14 abr. 2026.

- Grafar com Bia que ia-sem-ver em volução

Ana Reis Nascimento¹

Resumo: Uma escrita mixuruca fuleira memorial saudosa des re costurada feito presença viva da existência de Bia. Não consigo pensar em MBM sem pensar nas palavras, ela era dessas que brincam de construir e desconstruir cada conceito, dobrando no meio a linguagem. A palavra que era de - composta, compostada, virava verme e de novo terra, broto, semente. Suas palavras proferidas em bando evocaram em corredores universitários, ruas, esquinas, bocas malfaladas, quinas de calçadas com marias-sem-vergonha. Por isso, nos convocava a dizer como quem late: arte arte arte arte arte arte. Assim, grafado em letras minúsculas e hífen feitos de subversão, palavra como erva-daninha, coletivo como bando, colo-colo como palavra de desordem, desarrumando as normatividades da arte e da pesquisa.

Palavras-chave: grafias, volução, ia-sem-ver, fulleragem.

Abstract: A shabby, tacky, memorial, nostalgic, un-re-stitched writing, made into the living presence of her existence. I cannot think of Bia without thinking of words; she was one of those who played at constructing and deconstructing every concept, folding language in half. The word that was de-composed, composted, turned into a worm, and then earth, sprout, and seed again. Her words, uttered en masse, resonated in university corridors, streets, corners, ill-spoken mouths, and sidewalk edges with marias-sem-vergonha (busy lizzies). That's why she summoned us to say, like someone barking: arte arte arte arte arte. Thus, spelled out in lowercase letters and hyphens made of subversion, the word as a weed, the collective as a gang, colo-colo-colo as a word of disorder, disrupting the normativities of art and research.

Key-words: graphies, volution, ia-sem-ver, fulleragem.

¹ Artista do corpo, pesquisa performance e práticas de fronteira. Graduada e Mestre em Artes pela UFU, Doutora em Artes - Poéticas Contemporâneas pela UnB, com (des)orientação de Bia Medeiros. Professora efetiva do Curso de Dança da UFG, coordena o Grupo de Pesquisa Práticas Artísticas Autoficcionalis e Rachaduras de gênero/UFG. Pós doutora pela UERJ, integra o grupo de pesquisa MOTIM. É Corpos expandidos desde 2016 e faz parte do Acocoré:artes, coletivos, conexões e redes desde 2021. Contato: anareis@ufg.br

Introdução

Essa é uma escrita mixuruca fuleira memorial saudosa de Bia Medeiros MBM, des re costurada feito presença viva de sua existência. Não consigo pensar em Bia sem pensar nas palavras, ela era dessas que brincam de construir e desconstruir cada conceito, dobrando no meio a linguagem. A palavra que era de - composta, compostada, virava verme e de novo terra, broto, semente. Seu blog se intitulava assim: grafias de bia medeiros, e ali, junto ao blog do Corpos informáticos, li e reli tantas provocações em imagens e escrituras. Blogs eram plataformas de troca e visibilidade para artistas e pesquisas, nessa tecnologia manufatura que paira como as tvs de tubo feitas de balanço e os chips enterrados nas entrequadras. Suas palavras proferidas em bando evocaram em corredores universitários, ruas, esquinas, bocas malfaladas, quinas de calçadas com marias-sem-vergonha. Foi feito palavra que pulamos corda e quebramos cadeiras, e nas voltas de bia, sua palavra virava feitiço, plantando pés-de-siririca e kombis nas sufocadas linhas da academia, sem deixar, é claro, de debochar do circuito das artes. Por isso, nos convocava a dizer como quem late: arte arte arte arte arte arte. Assim, grafado em letras minúsculas e hífens feitos de subversão, palavra como erva-daninha, coletivo como bando, colo-colo-colo como palavra de desordem, desarrumando as normatividades da arte e da pesquisa.

Figura 1: blog Grafias de Bia.



Fonte: <https://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/2013/>

Descrição: Captura de tela do blog da artista Bia Medeiros, com fundo escuro e detalhes em verde. No topo, lê-se o nome da artista e o subtítulo “grafias, rabiscos, tendões, gravuras e saliências”. Abaixo, um post de novembro de 2013 exibe uma fotografia de uma mulher mais velha e branca, sentada em uma cadeira, vestindo roupas pretas e uma boina. Ela segura um pequeno objeto verde em movimento e tem o pé direito mergulhado em uma bacia com água e pequenos elementos amarelos no chão. À direita, há um menu lateral com o arquivo do blog listando publicações de 2013 a 2023 (fim da descrição).

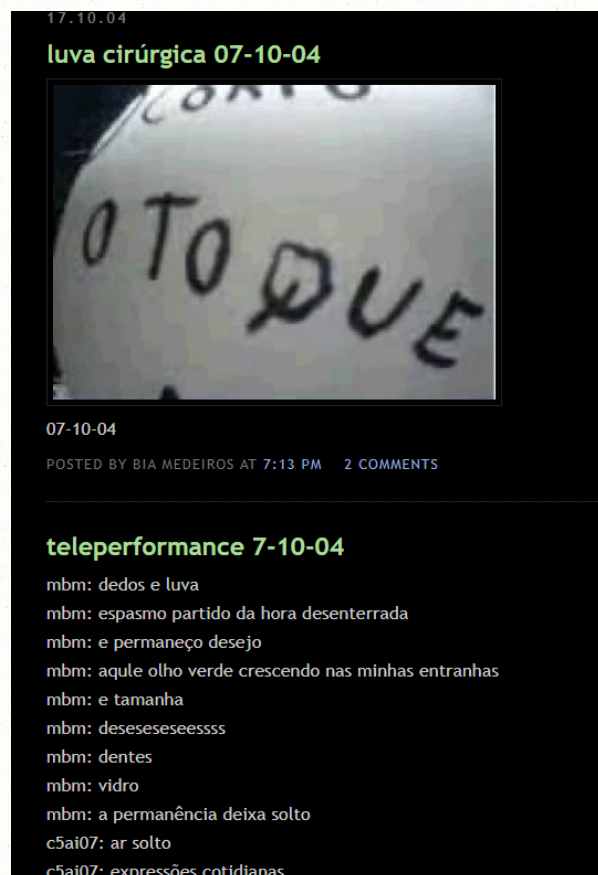
Figura 2: Site do Corpos Informáticos.



Fonte: <https://www.corpos.org/>

Descrição: Captura de tela de uma página web com fundo predominantemente vermelho vibrante. No canto superior esquerdo, há um detalhe que parece ser uma abertura ou rasgo irregular na superfície, revelando um fundo escuro em tons de azul e preto. No lado esquerdo, há uma lista de links em texto preto e fonte estilo máquina de escrever (fim da descrição).

Figura 3: Blog do Corpos informáticos.



Fonte: <https://corpos.blogspot.com/2004/10/>

Descrição: Captura de tela de uma postagem de blog datada de outubro de 2004, com fundo preto e textos em verde e branco. No topo, há o título “luva cirúrgica 07-10-04” em verde. Logo abaixo, uma fotografia em close e em preto e branco mostra uma superfície arredondada e clara com a frase “O TOQUE” preta escrita à mão. Abaixo da foto, há uma segunda seção intitulada “teleperformance 7-10-04”, seguida por uma lista de versos curtos e poéticos (fim da descrição).

Conheci Bia assim, traindo a autoria em congresso, passando o anel e rasgando o próprio texto, ritual poderoso de multiplicação, somos divíduos. Na rua, convocava a olhar os iteradores, produzindo Composição Urbana, dita assim em letras garrafas: CU. Escrita (de)feita arte infiltrada banal apaixonada filosófica de buteco acocorada expandida em volução.

Volução” é outro conceito do Corpos Informáticos que pode sugerir sinais noma-dizantes para pensar a arte contemporânea, ou melhor, a fuleragem mixuruca: volução não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há pro-gresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento. A volução se aproxima da vo-lúpia quando paixões deixam mentes-corpos tornando-se um corpus na pró-noia do prazer em grupo. As fragatas planam em volução. (Medeiros, Maria Beatriz, p. 10, 2017)

Arte como vento, biruta voando em vermelho em muitas mãos, jogo feito bola atravessando os dois lados que dividem um país em disputa de narrativas e territórios, telas de zoom em performance fuleira de geografias atravessadas atraídas em órbitas por seu ímpeto de coletivizar em fracasso. Arte como parasitagem, contágio em desvio, fazendo escambo em sinais nomadizantes. Suas grafias nos habitam insubordinadamente como descer rolando as rampas da reitoria da unb, como os besouros que rolam bosta, arte que caminha de costas num convite ao jogo, amarelinha ou caça-palavras. Bia morde conceitos como quem devora corpos em devoção, sem se deitar para as ins ti tu ci o na li za ções, nem se seduzir pela aura do artista: rainha da fuleragem.

Na arte da performance e em textos sobre a performance vemos tratos (tatos) que buscam não defini-la, não fechá-la com palavras. Daí resulta também esta necessidade de outras palavras. Corpos Informáticos propôs os termos “fulera-gem” para a palavra “performance”, “mixuruca” para a palavra “efêmera”, “gente mancomunada” para “grupo”. Grupo pode ser também “bando”, “cambada”. E a arte quicá, apenas, “(in)vento”, ou simplesmente “vento”. A cambada do Corpos faz fuleragem mixuruca como forma de vento. (Medeiros, Maria Beatriz, p. 04, 2017)

Resgatando emails trocados e desejos latentes, havia um projeto de fazer um álbum de figurinhas do Acocoré: artes, coletivos, conexões e redes¹. Isso porque nossa conversa diária por grupo de whatsapp no meio de uma pandemia, fez desse encontro virtual um lugar de ironia, deboche, invenção, autoajuda coletiva, tretas y tramas, arte y amor. Reperformamos muitas figurinhas de whatsapp e inventamos toda uma imagética própria. Bia também era dessas que rejeitam as capitalizações de vida e as altas tecnologias como símbolos de progresso ou boa arte, mas tampouco parava no tempo, devoradora que só de novidades e dispositivos.

Nesse jogo, nosso intuito era fazer a ponte entre os antigos álbuns de figurinhas da copa do mundo que colecionamos em infâncias, colando um por um e preenchendo os espaços vazios. Agora o álbum seria impresso com nossas figurinhas de whatsapp, nas dobras entre passado e presente, matéria impressa e realidade virtual. Essas forma algumas das imagens que Bia selecionou para compor nosso futuro álbum:

1 ACOCORÉ é Ana Reis (GO); Arthur Scovino (RJ, BA, SP); Babidu (GO), Bia Medeiros (RJ, DF); Beatriz Provasi (RJ, Dinamarca); Carla Rocha (DF, USA); Cássia Nunes (GO); Cedric Aveline (RJ), Clarisse Tarran (RJ); Eduardo Mariz (RJ); Izzy (RS), IZZY - BD (Diego dos Santos Soares. RS); Juliana Cerqueira (RJ); Maíra Vaz Valente (SP); Milene Lopes Duenha (SC, PR); Naldo Martins (Nau Vegar, AP); Natasha Albuquerque (DF), Raphael Couto (RJ); Ricardo Garlet (SC); Tatiana Duarte (RS); Thiago Rodeghiero (RS), Vinicius Davi (PR, Alemanha); Zélia Caetano (PR); Zmário (José Mário Peixoto Santos. BA). Participaram também: Alex Simões (BA); Cristine Carvalho Nunes (RS); Renan Reis (SP); Tom Cerqueira (RJ); Zoe (RJ). Nasce em 2020, em pleno isolamento social. Idealizado por Juliana Cerqueira e Bia Medeiros, que reúnem artistas pelo propósito de fazer arte em telepresença e presencialmente, pensar junto, performar, teorizar, criar, transformar, ser transformado, desestabilizar e subverter sistemas explorando outras formas de expressão e colaboração. As iniciativas do bando incluem: performances/ensayos simultâneas em telepresença com software de videoconferência com link aberto ao público, lives de performances no Instagram, a utilização de aplicativos para seus projetos performáticos, criação de localizações imaginária e efêmeras no google maps, criou uma moeda livre e descentralizada chamada Bitcoinré, os Acocoréis, um festival de performance coletiva simultânea online, um álbum de músicas, um site do coletivo onde pode-se visualizar esses projetos. Apoia-se em bibliografias que pensam o coletivo e está em conexão 24/7 no Whatsapp. Hoje, infelizmente não temos mais a nossa Bia presente, mas em cada um de nós há um estar- BM. Site: <https://acocore.wixsite.com/acocore>

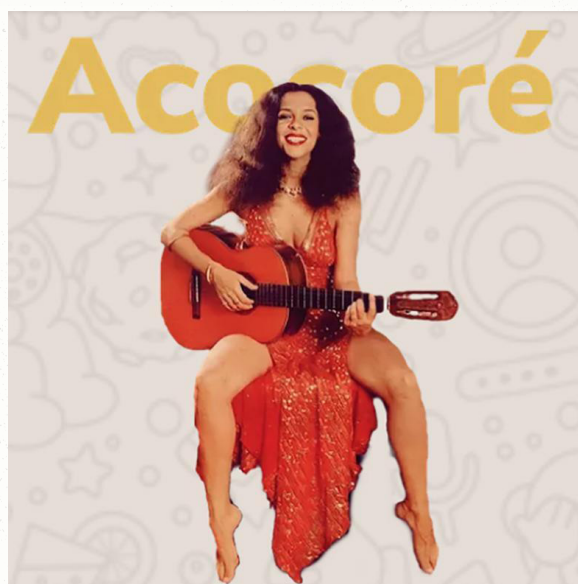
Figuras 4 a 12: Figurinhas de whatsapp do coletivo Acocoré.



Descrição: Captura de tela apresentando uma foto desfocada do rosto de uma mulher branca sorridente usando óculos de armação escura e uma toalha enrolada na cabeça, enquanto segura um telefone celular próximo ao rosto. Sobreposta à foto, há uma inscrição em letras maiúsculas vermelhas e inclinadas que diz “ÁLBUM DE FIGURINHAS ACOCORÉ 2021” (fim da descrição)



Descrição: Figurinha do WhatsApp apresenta a palavra “ACOCORE” formada por pessoas em diversas poses acrobáticas e contorcionismos, onde cada letra é representada por um ou dois indivíduos vestidos com roupas coloridas (fim da descrição).



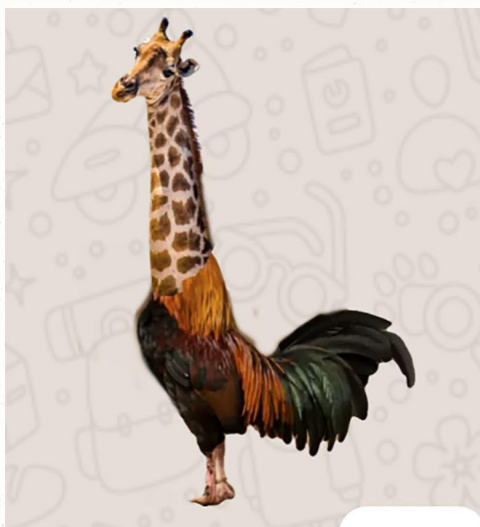
Descrição: Figurinha do WhatsApp mostra uma mulher branca sorridente, sentada e segurando um violão, vestindo um vestido vermelho brilhante com uma fenda frontal em cada perna. Ao fundo, destaca-se a palavra "Acocoré" escrita em letras amarelas no topo (fim da descrição).



Descrição: Figurinha do WhatsApp mostra silhueta preta de um galo com uma pata levantada, em posição de canto, de onde a palavra "ACOCORÉ" sai de sua boca em letras pretas que crescem progressivamente em uma linha diagonal ascendente (fim da descrição).



Descrição: Figurinha do WhatsApp apresenta o rosto de um homem branco com barba grisalha segurando dois suportes de coador de café cor-de-rosa sobre os olhos como se fossem binóculos, com a palavra "Rachazemário" escrita em letras amarelas grandes na parte inferior (fim da descrição).



Descrição: Figurinha do WhatsApp mostra uma montagem de um animal híbrido, com o corpo e a cauda de um galo de plumagem escura e avermelhada, mas com o pescoço e a cabeça de uma girafa (fim da descrição).



Descrição: Figurinha do WhatsApp mostra uma foto em preto e branco de um homem com o rosto coberto por mel e folhas de ouro, vestindo um colete de pescador e segurando uma lebre morta nos braços. Sobreposta à lebre, a palavra "ACOCORÉ" aparece em letras amarelas, inclinadas e maiúsculas (fim da descrição).



Descrição: Figurinha do WhatsApp apresenta a humorista Dercy Gonçalves, uma mulher branca, idosa, cabelos cacheados curtos, com boca e mãos abertas, vestindo uma roupa dourada brilhante e vários colares. Atrás da foto, há textos em letras brancas: no topo, "Hoje tem Laive ACOCORÉ" e, na parte inferior, sobre a foto, está escrito "Filhadaputa" (fim da descrição).



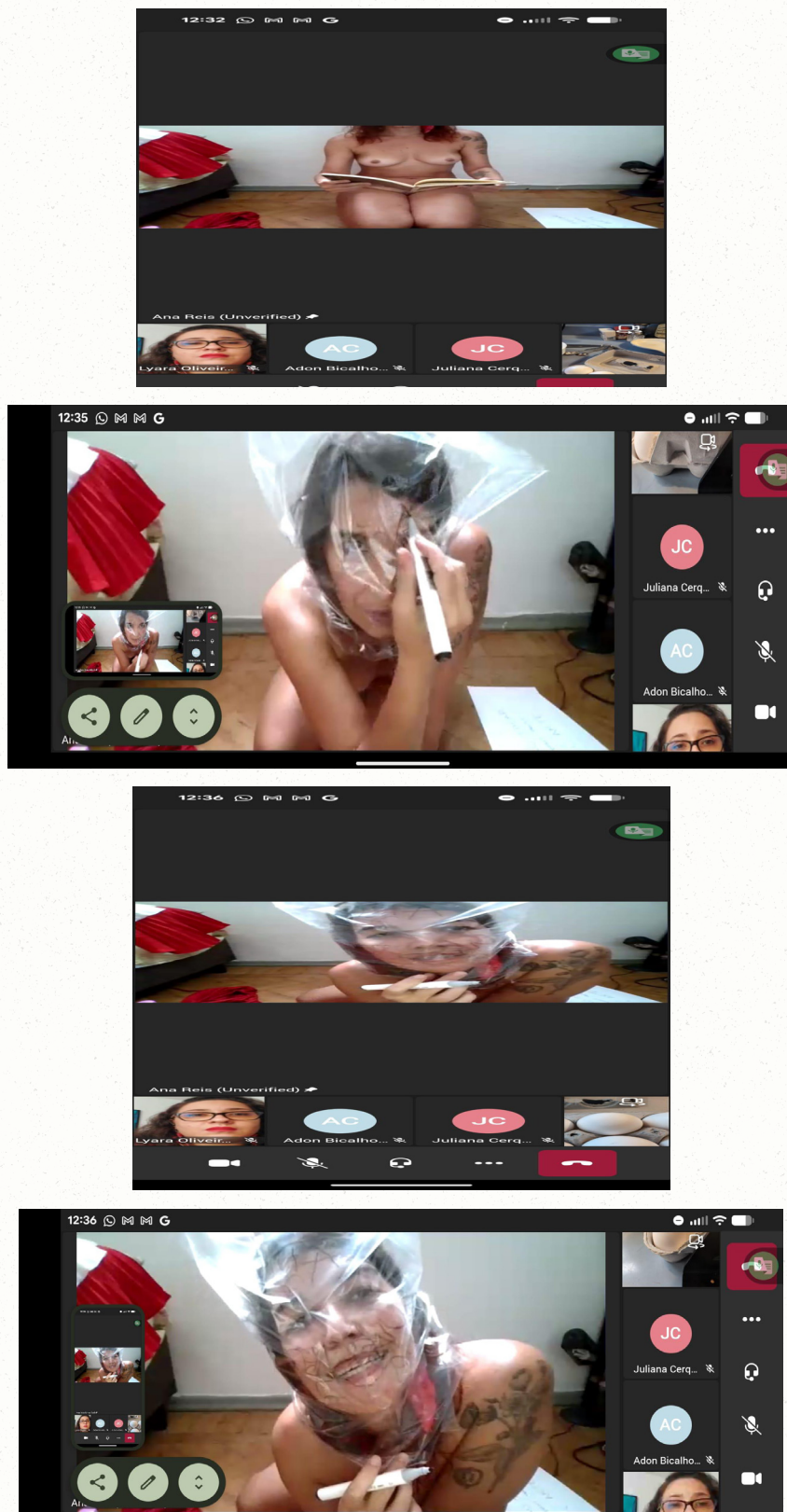
Fonte: arquivo pessoal.

Descrição: Fotografia colorida de uma mulher branca em primeiro plano caminhando, vestindo uma camisa estampada em preto e branco e calças escuras. Ao fundo, uma instalação artística apresenta uma parede e móveis cobertos por desenhos que simulam uma floresta em tons de cinza. Nas poltronas, duas figuras foram coladas digitalmente: à esquerda a artista Marina Abramovic, uma mulher branca em um vestido longo vermelho vibrante, e um homem branco à direita com barba longa e camisa azul (fim da descrição).

O album de figurinhas nunca saiu do desejo para o papel, mas os pedaços de Bia continuam esparramados em nós, galos galinhas meio girafas contaminadas pelo mosquito da subversão com a boca aberta para enviar esse mundo esquisito à merda.

No evento COMA, faço as palavras de Bia virarem letras grafadas sobre meu rosto em camadas de transparência, pra ver se conceito vira corpo que vira fluxo, fuleragem e pensamento.

Figuras 13 a 16: Prints de tela de apresentação virtual no COMA: Fluxo, fuleragem e pensamento.



Fonte: arquivo pessoal.

Descrição: Capturas de tela de uma videochamada organizadas verticalmente, onde uma mulher branca aparece nua em um quarto com parede branca e chão ocre, com um saco plástico transparente cobrindo sua cabeça, enquanto utiliza um marcador preto para desenhar ou escrever sobre o plástico. A interface da chamada mostra outros participantes em miniaturas à direita e um pequeno quadro de pré-visualização no canto inferior esquerdo (fim da descrição).

Referências Bibliográficas

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 4, n. 1, p. 33–47, 2017. DOI: 10.36025/arj.v4i1.11808. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>. Acesso em: 28 abr. 2026.

- **Reescritura Fôrmal:** Uma Estratégia de (Re)Construção Musical Calcada em Jogos Visuais

Austecínio Lopes de Farias - UnB/PPGMUS

Resumo: Neste ensaio, busco partilhar uma investigação acerca da notação musical como instância constitutiva do processo composicional, deslocando-a de sua função representacional para concebê-la como dispositivo operativo de organização e produção de forma e escuta. A partir da noção de 'reescritura fôrmal', proponho uma inflexão do conceito de reescritura de Silvio Ferraz, privilegiando a importação de disposições formais em detrimento de objetos sônicos. Argumento que a notação instaura assim um campo heurístico no qual escuta, material e forma se reconfiguram reciprocamente, convertendo normas composicionais e padrões inferidos mediante a percepção dos eventos sônicos em objeto de trabalho composicional — i.e, em objeto que se reconfigura. Nesse contexto, a partitura emerge como superfície generativa de virtualidades, onde a forma se apresenta como material.

Palavras-chave: Composição Musical. Notação Musical. Escuta Musical

Abstract: In this essay, I seek to share an investigation into musical notation as a constitutive instance of the compositional process, shifting it from its representational function to conceiving it as an operative device for organizing and producing form and listening. Based on the notion of 'Grid re-writing', I propose an inflection of Silvio Ferraz's concept of rewriting, privileging the importation of formal dispositions over sonic objects. I argue that notation thus establishes a heuristic field in which listening, material, and form reciprocally reconfigure each other, converting compositional norms and patterns inferred through the perception of sonic events into an object of compositional work—i.e., into an object that reconfigures itself. In this context, the score emerges as a generative surface of virtualities, where form presents itself as material.

Keywords: Music Composition. Music Notation. Music Listening

1. Introdução

Proponho desenvolver neste ensaio uma reflexão segundo a qual a visualidade da notação musical deixa de se configurar como um dispositivo de natureza unicamente representacional, para assumir o estatuto de instância constitutiva dos próprios procedimentos composicionais, sobretudo daqueles orientados pela expectativa de engendrar uma escuta de caráter processual. Distanciando-se de sua função tradicional de mediação gráfica de conteúdos sonoros previamente estabelecidos, a notação é aqui concebida como um locus heurístico e generativo, no interior do qual se entrecruzam, de maneira não-reconciliada, a escuta, a expectativa, a memória, visando assim a contínua reconfiguração dos pressupostos auditivos por parte do ouvinte.

Inscrita no horizonte de uma investigação composicional que designo como “Reescritura Fôrmal”, a presente reflexão empenha-se em submeter a uma crítica às categorias de material, forma e escuta. Não se trata, propriamente, de uma recusa de tais noções conforme delineadas pela estética tradicional — na qual o material figura como aquilo que *informa* a forma, ao passo que esta se constitui como o conjunto de leis de afinidade e recursividade inferidas pela escuta —, mas antes de uma recusa de sua positivação e de sua discretização enquanto instâncias estanques, despidas do direito de temporariamente *des-formar* a forma.

Para tal crítica, aposto na produção de obras musicais orientadas à suscitação de uma experiência estética cujo conteúdo não mais se funda na identidade dos objetos sônicos — seja esta apreendida em sua dimensão pontilhista, isto é, na forma como o objeto se apresenta de maneira imediata, seja em sua funcionalidade, entendida como o papel que desempenha na delimitação formal —, mas que se define, antes, pelo deslocamento contínuo da escuta em direção ao rastreamento das intervenções formais. Estas são aqui compreendidas como operações de redirecionamento das tendências inferenciais que a escuta projeta.

Nessa perspectiva, proponho o deslocamento da própria noção de forma para que seja re-inscrita no plano do material, na medida em que os elementos privilegiadamente submetidos ao trabalho composicional — entendido como processo de reconfiguração — são, precisamente, as normas e regularidades que operam como princípios de constituição da obra e, centralmente, como princípios da constituição da escuta.

Assim, a forma que é representada por materiais — ou, como aqui procurarei acentuar, a *fôrma* — deixaria de se apresentar sob o signo de uma totalidade orgânica ou de uma síntese conciliadora, para configurar-se como um complexo normativo no interior do qual estes materiais — isto é, os objetos sônicos — inscreve suas resistências, operando, assim, uma inflexão contínua dessas mesmas normas. Viso interpelar a escuta, por sua vez, a abdicar de uma postura fundada no reconhecimento, a fim de assumir uma atitude também crítica, capaz de apreender a logística imanente às configurações sonoras em seu caráter processual e dinâmico.

Pretendo assim demonstrar de que modo a visualidade da notação se constitui como um dispositivo privilegiado de mediação entre fôrma, material e escuta, não na medida em que fixa ou representa o objeto sônico, mas precisamente por expor — através de sua dimensão espacial — o campo de normas, fraturas e re-normalizações que passam a orientar tanto o próprio procedimento composicional quanto auditivo.

2. Reescritura

Sugiro partirmos do conceito de *reescritura* tal como formulado por Silvio Ferraz (2008), compreendido como um procedimento de reterritorialização de um objeto sônico oriundo de outra obra, conforme exemplificado em *Itinerário* de Ferraz, onde “reescreve-se” o *Amplius lavame* de Miserere de Manoel Dias de Oliveira.

Não obstante, o que aqui se procura ensaiar consiste numa inflexão desse princípio: em lugar de tomar como horizonte da reescritura um material sonoro imediatamente apreensível, privilégio a importação de disposições formais, entendidas como estruturas arquitetônicas inferíveis que articulam as segmentações temporais da obra.

Busco não reduzir tal importação ao empréstimo de níveis unicamente procedimentais (onde, no resultado final da obra, durante sua contemplação, não será mais possível reconhecer tal importação)

mas antes, visualizo uma re-orientação do próprio eixo da perceptibilidade. Busco, ainda que de modo provisório, reconduzir esse eixo analítico ao domínio das disposições formais que enquadram e condicionam a imediatez do dado sonoro, participando assim da realidade *aural*. Com isso, pretendo estimular uma escuta que se engaje em um regime interpretativo orientado pela observação do comportamento dessas dimensões formais, as quais — ambiciono — deixam de operar como suporte para se constituírem, elas próprias, como problema, ou ainda, como material.

Mediante tal ambição, viso deslocar a dimensão visual da notação musical de sua função representativa e instrutiva para assumir um estatuto generativo no interior do procedimento composicional. A partitura deixa, assim, de se configurar como suporte de inscrição de uma ideia previamente constituída, convertendo-se em um espaço operativo de organização e projeção, no qual os eventos sonoros podem ser dispostos segundo lógicas não-lineares, antecipadamente fixados e, em seguida, submetidos a operações de deslocamento, recombinação e rearticulação.

A notação assim me oferece, como compositor, um plano de visibilidade, instaurando um campo no qual a necessidade — como coerção da forma — se deixa entrever, sinalizando os pontos em que algo “deve” ocorrer segundo a logística interna de uma configuração previamente delineada (ou, no caso da reescritura fôrmal, uma configuração importada). A visualidade, nesse sentido, não apenas torna apreensível a disposição fôrmal, mas também insinua — por assim dizer — um espectro de possibilidades para seu preenchimento, sua transgressão (a tomada de decisões não-re-conciliadas com as restrições pré-determinadas), e sua eventual reconfiguração ou, em termos mais precisos, sua re-fôrmalização.

Evoco a noção de “Grid” em Morton Feldman (em: Hall, 2007) — conceito igualmente mobilizado por Ferneyhough (1995) —, na qual a espacialização prévia dos acontecimentos no plano notacional instaura uma temporalidade rarefeita, menos orientada por uma teleologia do desenvolvimento do que por uma lógica de co-extensividade entre disposição e duração¹.

Adiante buscarei esboçar — ainda que de modo provisório — o modo pelo qual tal estratégia composicional se articula à edificação de “jogos visuais”, aqui compreendidos não apenas como expedientes gráficos, mas como dispositivos notacionais dotados de eficácia organizadora, capazes de operar enquanto matrizes de formalização e re-formalização. Tais jogos procuram condicionar regimes de relação que precedem e, simultaneamente, excedem sua atualização sonora, configurando um campo de virtualidades no qual a forma — i.e, a normativa “por trás” do som — se delineia como problemática. Nesse sentido, aquilo que se apresenta como forma não constitui um dado estabilizado, mas um conjunto de potenciais operatórios em permanente estado de tensão, no qual a forma se insinua, precisamente, como material em devir e como problema em ato.

2. Reescritura Fôrmal e Jogos Visuais

A forma emerge como produto de uma análise de caráter poético-crítico da obra de referência, na qual se isolam aqueles traços formais que, ao capturarem a minha atenção, estimulam uma desconstrução que visa discriminar uma lógica interna que utilizarei. Torna-se, assim, possível cartografar uma pluralidade de trajetórias formais, correspondentes às múltiplas dimensões que co-constituem a obra, e, por conseguinte, apreender o conjunto das normas selecionadas.

Num segundo momento, tais traços formais, uma vez desnaturalizados de seu contexto de origem, são submetidos a um processo de reinterpretação que os converte em princípios operatórios — isto é, em forma. Estas, longe de se limitarem à prescrição de conteúdos determinados, contribuem para a delimitação do campo de possibilidades — entendido como o conjunto de expectativas que a escuta projeta acerca do desdobramento da obra — no que concerne à distribuição temporal dos eventos. Instaura-se, assim, uma legalidade que, ao mesmo tempo em que constrange o gesto composicional, torna possível não apenas a emergência do novo, mas também sua reconhecibilidade precisamente enquanto aquilo que, no campo auditivo, desvia das expectativas previamente constituídas e, no campo visual, desvia das restrições pré-determinadas. Desta maneira, viso projetar o próprio horizonte de possibilidades e as expectativas até então estabilizadas, coincidindo assim escuta e escrita. A visualidade comparece, portanto, como instância mediadora entre estrutura (expectativa e rememoração), fissura (quebra de expectativa e re-organização

1 Para mais sobre tal funcionalidade do plano visual, ver: Lopes de Farias, 2023.

da memória) e escuta (potencial inteligibilidade destas instâncias).

3. Estudos de Caso: Estratégias de Reescritura

Visaremos agora tornar a operacionalização dessa estratégia apreensível na configuração de dois procedimentos composicionais distintos de minha autoria, cuja diferença remete a modos distintos de mediação entre forma e material.

No primeiro deles, uma peça intitulada *Contrafacto* — cuja afinidade com a prática do *contrafact* jazzístico é um ponto de partida —, empreende-se uma análise de natureza poético-crítica de uma obra preexistente, com vistas à extração de normas que constituem uma trajetória formal. Mais especificamente, aquela que identifiquei em *Kontra-Punkte* de Stockhausen. Trata-se portanto de fazer emergir para o ouvinte, a mesma lógica de desdobramento que sustentou minha escuta da peça de Stockhausen. Esta lógica se trata da transiência entre texturas não-figurais e texturas melódicas. Tais normas, uma vez por mim determinadas mediante a análise da peça de referência, são projetadas sobre uma fôrma que funciona como dispositivo de regulação, delimitando as condições de possibilidade de seu preenchimento, visando preservar e visibilizar os pontos que constituem a trajetória formal importada.

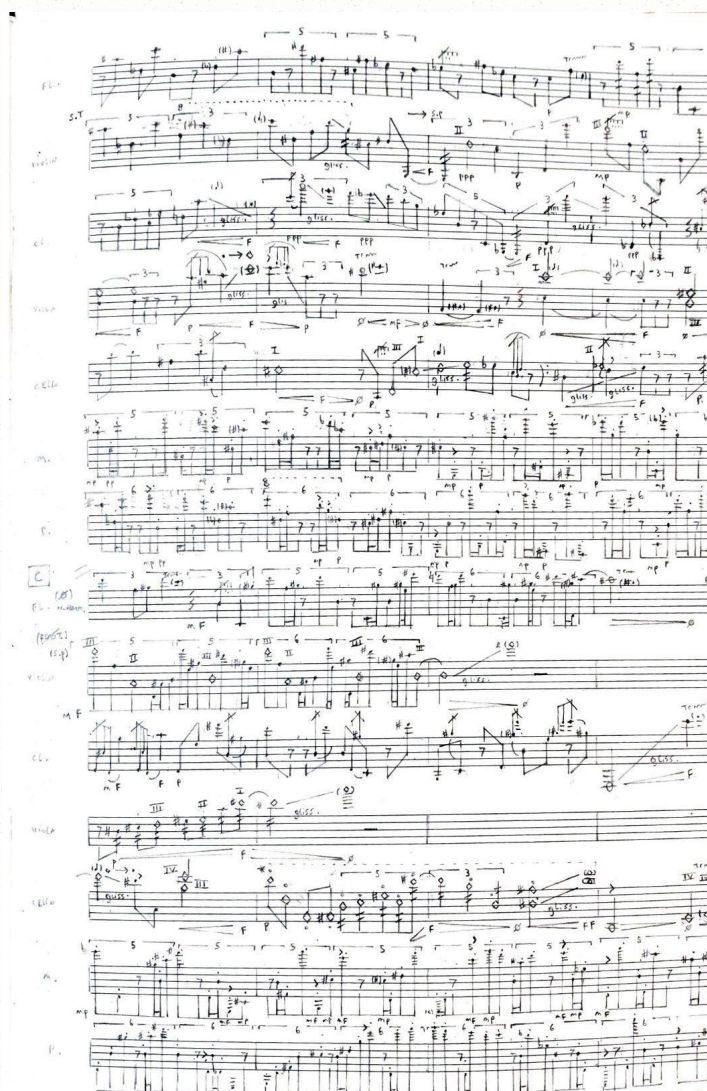
Figura 1 - Fôrma de *Contrafacto*)



Fonte: Acervo do autor

Descrição: Folha de partitura contendo diversos sistemas de pautas com notas musicais e símbolos manuscritos, sugerindo uma composição contemporânea ou experimental, devido à presença de números e diagramas. Há anotações técnicas feitas à mão, círculos e retângulos desenhados ao redor de certos trechos para destaque (fim da descrição).

Figura 2 - Página da notação final de *Contrafacto*



Descrição: Folha de partitura com notação musical manuscrita, densamente preenchida. A notação é complexa, contendo uma grande quantidade de símbolos técnicos, setas, indicações de dinâmica (como p e f) e linhas de expressão (glissandos). As pautas estão repletas de anotações feitas à mão, com uma caligrafia técnica e minuciosa (fim da descrição).

50

Figura 3 - Primeira página da partitura de “De Brejo em Brejo os Sapos Avisam”

DE BREJO EM BREJO, OS SAPOS AVISAM

- Kino Lopes

J = 66-76

For THE MISSING LINK

FLOATING, BLANDED, WHISPERED

Soprano Saxophone (Bb)

Clarinet (Bb)

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Fonte: Acervo do Autor

Descrição: Folha de partitura musical manuscrita. No topo, centralizado e dentro de um retângulo, está o título escrito à mão em letras de forma: “DE BREJO EM BREJO, OS SAPOS AVISAM”. Abaixo, à direita, lê-se o nome do compositor, “Kino Lopes”. A partitura apresenta sistemas para diferentes instrumentos, incluindo de sopro e cordas, com uma notação contemporânea que utiliza diversas indicações de tempo e dinâmica (fim da descrição).

O problema composicional, nesse sentido, intensifica-se enquanto tarefa de mediação: trata-se de articular novos materiais em relação a pontos de fixação previamente estabelecidos, produzindo uma continuidade que se sustenta na coerência das relações que entre eles se instituem. A forma, nesse contexto, emerge como resultante de um campo tensional no qual o possível e o impossível se retroalimentam por meio de um movimento de vaivém entre constrição e resistência.

Cumprir destacar, ademais, a distinção entre tal modalidade de mediação e aquela na qual a forma antecede o material. Em termos auditivos, essa diferença parece tornar-se verificável na clivagem entre, por um lado, a inferência de normas e recursividades de caráter relativamente estático e, por outro, aquelas que se reconfiguram a partir da sistematização (i.e, a reconfiguração do campo de possibilidades) a partir do que inicialmente é apreendido pelo ouvinte sob a forma de excesso.

4. Material, Forma e Processo

A distinção entre material e forma, central para a tradição estética que sugiro a contextualização deste projeto², adquire aqui uma configuração específica. Creio que seja benéfico partir de Adorno e sua concepção de material como historicamente sedimentado — um conjunto de possibilidades herdadas que se apresentam como “naturais” (isto é, necessárias e inevitáveis). Frisa-se que essa naturalidade é — e *necessita ser*, para aquela que possui a *desnaturalidade* como alvo estético — *aparente*: ela constitui o horizonte a partir do qual as possibilidades “históricas” (isto é, aquilo que se apresenta como dado dinâmico e imprevisível) podem emergir. (Adorno, 2007)

Nesse contexto, a forma passaria de uma estrutura fixa (‘natural’), mas um processo de reformulação estrutural que se realiza mediante a retroalimentação entre normas e desvios. Como sugere Boulez, a forma aqui não é mais apreendida como esquemas partilhados a serem re-preenchidos (onde a particularidade destes re-preenchimentos seria a “ideia” por trás da peça), mas como sistema que se reconfigura. (Boulez, 1988)

A Reescritura Fôrmal visa contribuir para a radicalização desta perspectiva ao operar sobre disposições formais herdadas, reconfigurando-as mediante materiais que não são a ela naturais. Ou seja: o que está ‘para jogo’ não é nem a identidade dos elementos, nem mesmo a identidade do modelo formal importado, mas a possibilidade de tornar perceptível a dinâmica de uma reorganização motivada pela sua colisão com materiais ‘inorgânicos’.

Essa abordagem converge com a ideia de que o processo constitui uma categoria estética fundamental. Escutar uma obra, nesse sentido, é apreender a reformulação contínua das normas que a estruturam — reformulação esta que me parece só poder ser expressa mediante a presença de materiais que surgem como inicialmente inorgânicos. A visualidade da notação contribui para esse objetivo ao tornar explícitas — para mim enquanto compositor durante o procedimento composicional — estruturas inicialmente apoiadas por constrições e inorgânicidades (quebras destas construções) que orientam o ato composicional a dedicar-se ao ponto kairótico determinante: a produção de novas constrições através do inorgânico. A ambição final: sugerir ao ouvinte a inferência de padrões, a quebra desses padrões, e o surgimento de novos padrões, com estes padrões todos passíveis de serem comparados com aqueles das peças cujas formas importo.

5. Considerações Finais

Os jogos visuais, enquanto dispositivos notacionais, desempenham um papel crucial nesse processo, permitindo a inscrição e manipulação de constrições e recursividades que orientam a experiência auditiva a delimitar tais formas sobre as quais agirei sobre. Ao tornar visível o que opera “no fundo” da dimensão sonora, eles me possibilitam antecipar — ou me colocar em uma posição para antecipar — uma escuta que não se limita à identificação de objetos de superfície, mas que possui como conteúdo a formação da obra (distintamente do conteúdo como forma).

Por fim, tal abordagem me sugere que o espaço entre material herdado e material engendrado pode passar para o nível de conteúdo mediante uma obra capaz de expressar tanto a aparente naturalidade de seus materiais quanto os conflitos que mediam sua contínua re-formação.

2 Ver: Lopes de Farias, 2025.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. L'idée de l'histoire de la nature, in L'actualité de la philosophie et autres essais, Ed. Rue d'Ulm, 2007.

BOULEZ, Pierre. *Le système et l'idée*. Em: InHarmonique. Paris: IRCAM e Christian Bourgeois Éditeur, 1988. v. 3, p. 62-104.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*, eds. James Boros and Richard Toop (Amsterdam: Harwood, academic publishers, 1995.

FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura*. São Paulo: Seminário Música Ciência Tecnologia, v. 1, n. 3, 2008).

HALL, Tom. *Vague relations*: notational image, transformation and the grid in the late music of Morton Feldman. *Current Issues in Music*, v. 1, n. 1, p. 7-24, 2007.

LOPES DE FARIAS, Austeclínio; FERRAZ, Silvio. *Som-Fôrma*: Morton Feldman e uma trajetória do espaço gráfico. *Revista Música*, v. 23, n. 2, p. 133-176, 2023.

LOPES DE FARIAS, Austeclínio. *A Latência do Escutado*: Ferneyhough e a noção de figura sobre o prisma do projeto escritural e seu horizonte de escuta. 2025. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

- **Sobre Heineken:** Bia Medeiros e a introspecção da fuleragem

Bianca Andrade Tinoco - autora em Teoria e História da Arte (PPGAV-UnB, 2021) - Universidade de São Paulo

Resumo: O artigo aborda a série de desenhos Sobre Heineken, realizada pela artista, pesquisadora e professora Bia Medeiros (Maria Beatriz de Medeiros, 1955-2024). A série é caracterizada pelo uso de pigmentos naturais e por adotar como suporte o verso das embalagens de papelão que envolvem packs de latas da cerveja Heineken. A abordagem enfoca um segmento da produção de Bia Medeiros conduzido em paralelo com as experimentações de performance, teleperformance e arte e tecnologia no Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos e no coletivo Arte, COletivos, CONexões, e REdes (Acocoré). Sobre Heineken distingue um período de introspecção e maturidade na obra da artista, após a aposentadoria como professora no Instituto de Artes da Universidade de Brasília e seu retorno para o Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Maria Beatriz de Medeiros; fuleragem; pigmentos naturais; desenho; arte contemporânea.

Abstract: The article addresses the series of drawings Sobre Heineken (On Heineken), created by artist, researcher, and professor Bia Medeiros (Maria Beatriz de Medeiros, 1955–2024). The series is characterized by the use of natural pigments and by adopting as its medium the back of the cardboard packaging that wraps packs of Heineken beer cans. The approach focuses on a segment of Bia Medeiros' production conducted in parallel with experiments in performance, teleperformance, and art and technology in the Corpos Informáticos Research Group and the Arte, COletivos, CONexões, e REdes (Acocoré) collective. Sobre Heineken highlights a period of introspection and maturity in the artist's work, following her retirement as a professor at the University of Brasília's Institute of Arts and her return to Rio de Janeiro.

Keywords: Maria Beatriz de Medeiros; "fuleragem"; natural pigments; drawing; contemporary art.

Dentro da mar(ia-sem-ver)gonha existe o (ia-sem-ver). Maria Beatriz de Medeiros, conhecida como Bia Medeiros em sua carreira artística, consagrou com o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos o conceito da mar(ia-sem-ver)gonha, uma similar antropofágica, ralé e bem brasileira do rizoma descrito por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Entranhada na mar(ia-sem-ver)gonha, nesse conceito-planta que dá em qualquer lugar e se espalha em rede, a partícula (ia-sem-ver) conclama e valoriza outros sentidos além da visão – mas vai além. Ir-sem-ver pressupõe o distraído, o flâneur, o situacionista, o derivar sem importar muito para onde: o passaporte para o acaso. Bia Medeiros gostava de mencionar os *Passeios Estético-Sociológicos* de Fred Forest, performances realizadas pelo artista franco-argelino desde os anos 1970, em que ele convidava pessoas para um tour a pé ou de ônibus, sem revelar destino ou detalhes. Ir-sem-ver é a atitude que envolve a lagarta de Alice no País das Maravilhas no casulo do paradoxo: se todos os caminhos servem para quem não sabe aonde quer chegar, ir-sem-ver é decidir pelo aleatório e fruir o trajeto sem paradeiro.

A série *Sobre Heineken* sobrevém desse salto no desconhecido. Em dezembro de 2017, Bia Medeiros, recém-aposentada da docência na Universidade de Brasília, começava a se adaptar à nova rotina no Rio de Janeiro quando foi convidada para uma residência artística na Amazônia. Navegou pelo Rio Tapajós, se encantou com a floresta, deitou-se nas raízes, contemplou igarapês, tomou banho de rio. E escreveu:

À sós em Santarém

A mosca estava folgando sobre o piracuí

enquanto murici, umbú, macajá e tucumã estavam mais por fora que pensamento de presidiário quanto às queimadas e espinhas de peixe corroendo o Pará.

Eu cavo

Tu cavas

Ele cava

Nós cavamos

Vós cavais

Eles cavam.

Não é importante,

mas é profundo. (Junior, o comandante, rindo)

[...] Eles escavavam e não ouviam mais

Não se tornaram sábios,

não inventaram canção alguma

Não imaginaram linguagem alguma

Eles escavavam.

Veio um silêncio,

veio a tempestade.

Vieram os mares.

Eu escavo,

tu escavas e escava também o verme.

E quem aí canta diz: eles escavam. [...] (Paul Celan)

Aleph tinha perfume de acari assado com seus 99 nomes:

Tupã entre eles.

Yemanjá também estava presente no jenipapo claro das águas.

la com suas saias em forma de Sapupema levando o que não pode ser dito,

mas fala ao corpo.¹

1 Medeiros, 26 dez. 2017.

Em Arapiuns, no Pará, Bia Medeiros descobriu o crajiru, planta trepadeira lenhosa, ornamental, da qual se obtém um potente corante vermelho por meio da fervura das folhas e da fermentação. Depois de observar as artesãs locais trabalharem com o pigmento, Bia quis experimentar – mas em qual suporte? A artista usou o verso das embalagens em papelão dos fardos de latas da cerveja Heineken, consumida pelos integrantes da residência artística. Filho da sede, da experimentação, do reaproveitamento e da fulleragem, se iniciava ali o conjunto *Crajiru sobre Heineken*.

Uma foto do arquivo de Medeiros (fig. 1) demonstra o processo de composição dos desenhos a partir do crajiru. As folhas da planta, provavelmente já fervidas, aparecem depositadas sobre um recorte retangular da caixa de cerveja. Quando essa sobreposição estava seca, era a vez de a artista identificar contornos no papel tingido e reforçá-los com o uso de canetas ou outros materiais. Estabelecia-se, assim, um jogo entre o figurativo e o abstrato, cuja base era dada pelos efeitos inesperados do crajiru sobre a embalagem.

Fig. 1 – Bia Medeiros. *Crajiru sobre Heineken* (processo) (2017).



Fonte: Arquivo da artista.

Descrição: Fotografia colorida mostrando uma composição vertical formada por fragmentos de folhas secas, escuras e úmidas, criando uma mancha avermelhada sutil sobre uma folha de papel pardo. Tudo está sobre uma superfície coberta com recortes de jornal (fim da descrição).

O desenho foi uma das categorias de linguagem que a artista experimentou desde os primeiros anos de formação artística², ao lado da gravura e da colagem. As composições a partir de pigmentos naturais também não eram uma novidade na obra de Bia. Os experimentos em colaboração com o ambiente remontam pelo menos a 1998, quando a artista, em uma viagem de família, arrancou as páginas de um caderno e as deixou mergulhadas por horas em um rio – dando início à série *Olivença*. “Partindo das manchas que a água causou nas folhas, ela começou a desenhar. Algumas dessas obras, ainda hoje, trazem entranhados grãos de terra e de areia.”³

O jogo de criação aleatória de formas a partir de elementos da natureza também já compunha o repertório de Medeiros há tempos, com o uso da borra de café e do substrato de outras infusões e frutas,

2 “Bia começou a se enveredar pela arte ainda menina. Aos 13 anos, fez um desenho que a impressionou. Na mesma hora, decidiu: ‘Vou ser artista.’” (Scartezini, 16 jun. 2017).

3 Scartezini, 16 jun. 2017.

como diversos tipos de chás, amora, romã, jamelão e pitaia – elementos que ela chamava de “tintas orgânicas”⁴. Trabalhos em papel criados pela artista de 1984 a 2014 foram reunidos na mostra *Traços e tratos* (2014), no Elefante Centro Cultural, com curadoria de Cinara Barbosa. Outros realizados de 2014 a 2017 foram reunidos na exposição *Bia Medeiros: per-fura, per-muta, per-verte* (2017), na Galeria Alfinete, realizada meses antes da viagem para o Tapajós. “Em seus desenhos, fotos, rabiscos o que Bia Medeiros busca é outra política, diferente da discutida em Ministérios, diferente da gritada, em gritos surdos, na performance. São traços diretamente das veias da pele que não cala a mais profunda política, aquela que fala de desejo.”⁵

Nas duas exposições, Bia Medeiros apresentou a série *Vertical*, com desenhos produzidos com sumo de fruta, café e chá (fig. 2). Esses desenhos, muitos deles delineados com os dedos, apresentam o traço econômico e referências ao erotismo e ao corpo humano, com alusões frequentes a úteros e falos. Curadora de *Traços e tratos*, Cinara Barbosa salientou em 2014 a inegável presença do elemento erótico que “[...] funciona como *visage* em sua condição de *close up* que exhibe a face de parte do corpo.” Barbosa também aborda a escrita como um desenho contínuo, ao mesmo tempo palavra e rabisco. E cita, provavelmente a própria Bia: “São traços diretamente das veias da pele que não cala a mais profunda política, aquela que fala de desejo”.⁶

[...] há muito da performance, em cada execução privada desses traços, feitos na casa-ateliê ou durante as inúmeras viagens da professora, que porta blocos de anotação de desenhos. Observando as folhas arrancadas da série “Desenhos de areia”, do papel de cor amarronzada, Bia lembra que, por impulso, mergulhou as folhas nas águas de um rio para pintar junto com ele.⁷

Fig. 2 – Obras da série *Vertical*, de Bia Medeiros, na exposição *Per-fura, per-muta, per-verte* (2017).



Fonte: Arquivo da artista.

Descrição: Fotografia colorida mostrando seis quadros com molduras brancas dispostos em duas fileiras sobre uma parede clara, contendo desenhos e pinturas de estilo minimalista e orgânico. Na fileira superior, há o contorno de um busto feminino em vermelho; a palavra “VERTICAL” escrita de forma estilizada em tons pastéis; e uma forma abstrata que remete a uma vulva com respingos. Na fileira inferior, as obras apresentam silhuetas em tons de marrom e preto que sugerem formas anatômicas, como um falo e contornos de corpos (fim da descrição).

4 Tecno Barca, 17 jul. 2019.

5 Elefante Centro Cultural, 2014.

6 Barbosa, 2014.

7 Idem.

O reaproveitamento de materiais observado em *Sobre Heineken* também era uma prática corrente para Bia Medeiros, em especial nos trabalhos junto ao Corpos Informáticos. Fragmentos de teclados, computadores, cabos elétricos e sucatas eletrônicas eram frequentemente integrados a performances, com destaque para as ativações em exposições e espaços abertos nos anos 2000. Junto ao grupo ou na carreira individual, Medeiros aproveitava o verso de cartazes de exposições passadas do Corpos para rascunhos, stencils e desenhos.

Vale salientar que o desenho estava entre as poucas criações que Bia Medeiros assinou sozinha ao longo de sua carreira, apartando esse conjunto daquele desenvolvido em parceria com o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Em entrevista a André Ahmaro sobre a exposição *Per-fura, per-muta, per-verte*⁸, Bia conta que a mostra apresenta um salto de sua carreira nos anos 1980 para suas experimentações 25 anos depois, como duas fases separadas por um período de intensa dedicação à Universidade de Brasília e ao Corpos Informáticos.

Sobre Heineken congrega assim, de modo despojado, experimentações que já estavam em curso na carreira de Bia Medeiros. A volução nos desenhos da artista a partir de 2017 é a adoção dos versos de embalagens Heineken como superfície, pele a ser impregnada. Uma pele decorrente de um prazer, a degustação de uma bebida alcoólica, de preferência gelada e refrescante, de preferência em meio a risadas, discussões filosóficas ou tiradas irônicas com um ou vários amigos. O resquício de uma sede matada, de um momento compartilhado, nem que fosse com suas cismas, um cigarro e o horizonte.

A série *Sobre Heineken* ganhou um novo segmento em 2019, novamente à beira de um rio na Amazônia. Convidada por Wellington Dias para integrar a residência Tecno Barca III, Bia navegou com um grupo de artistas até o Arquipélago do Bailique, situado entre o Oceano Atlântico e o Rio Amazonas no litoral do Amapá⁹. Nesse momento, o verso dos *packs* de Heineken serviu de suporte para a lama impregnada de mercúrio decorrente do garimpo no leito do Rio Amazonas, colocada por Bia sobre sua superfície. Os 16 desenhos de *Bailique sobre Heineken* foram finalizados no retorno ao Rio de Janeiro, com nanquim e aquarela, e expostos em Macapá e Brasília.

8 Rádio Câmara [áudio Bloco 2], 17 jun. 2017.

9 Bia Medeiros também participou da Tecno Barca IV, em 2021, em formato virtual devido à pandemia de Covid-19.

Fig. 3 – Bia Medeiros. Desenhos da série *Baillique sobre Heineken* (2019).



Fonte: Arquivo da artista.

Descrição: Fotografia colorida mostrando oito pedaços de papelão, dispostos verticalmente sobre um piso claro, contendo desenhos feitos com tinta preta, diluída em algumas partes. As ilustrações variam entre formas orgânicas, paisagens escuras e rostos expressivos, incluindo textos manuscritos como “FETO SOBRE LAMA SOBRE MERCÚRIO...” em um dos papéis e “NÃO CALAR AMAPÁ” em outro, que apresenta um perfil humano diante de uma teia (fim da descrição).

Um terceiro momento da série *Sobre Heineken*, a partir de 2020, reúne obras que ampliam a área de experimentação ao explorar o verso das caixas de Heineken para além dos limites das dobras. São desse período *Mulheres sobre Heineken* (2022) (fig. 4) e *Phallus sobre Heineken* (2022) (fig. 5). Vale ressaltar que, após 2020, a produção artística de Bia Medeiros traz diálogos não apenas com o *Corpos Informáticos*, mas com o coletivo de teleperformance Arte, COletivos, CONexões e REdes (Acocoré), formado durante a pandemia.

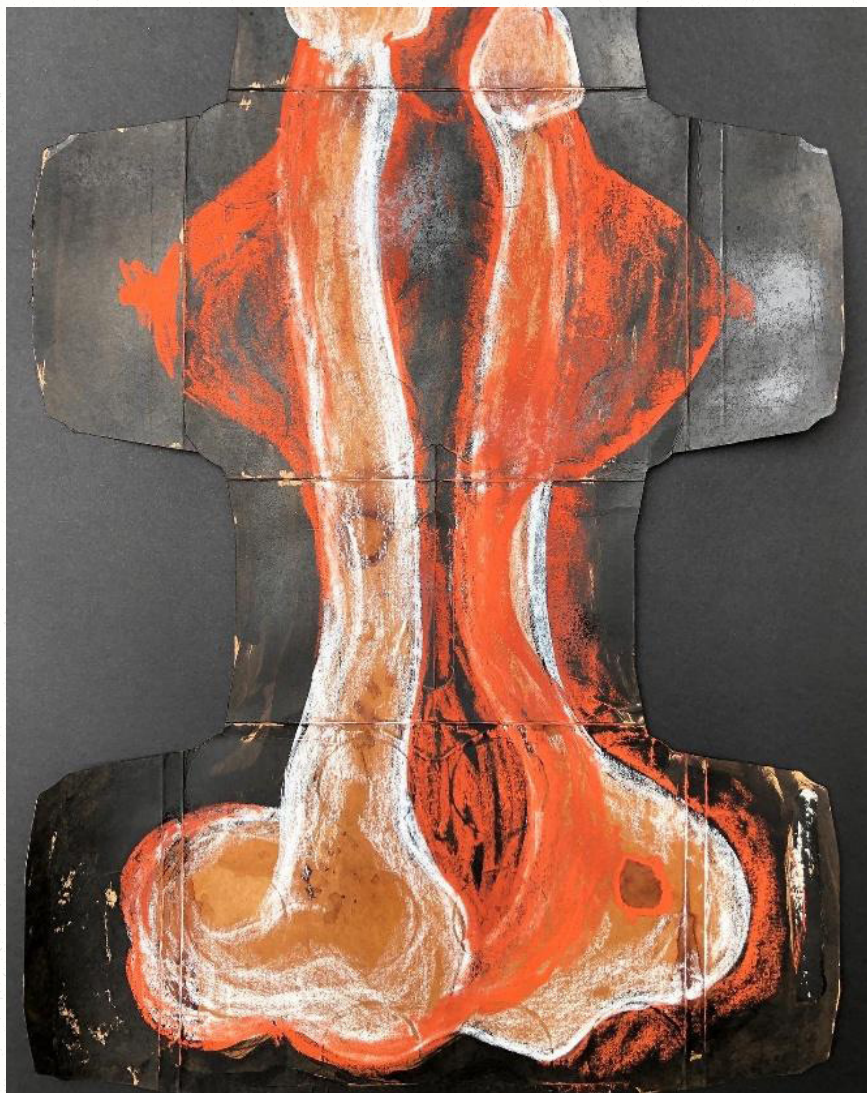
Fig. 4 – Bia Medeiros. *Mulheres sobre Heineken* (2022). Desenho.



Fonte: Reproduzido a partir de https://www.instagram.com/p/CjMcJ-Nsouf/?img_index=1. Acesso em: 16 abr. 2026.

Descrição: Pintura feita sobre uma embalagem de papelão de cerveja, aberta e planificada, cujo formato sugere uma silhueta humana estilizada. A obra remete a um corpo feminino em tons de ocre e marrom, com um fundo preto e intervenções de tinta branca acima que formam um rosto e seios. A pintura está sobre uma superfície preta (fim da descrição).

Fig. 5 – Bia Medeiros. Detalhe de *Phalus sobre Heineken* (2022). Desenho.



.Fonte: Reproduzido a partir de https://www.instagram.com/p/CjDWZMgucUF/?img_index=1. Acesso em: 16 abr. 2026.

Descrição: Pintura feita sobre uma embalagem de papelão de cerveja, aberta e planificada, utilizando cores como laranja, branco e preto. A composição tem formas fálicas e anatômicas estilizadas que ocupam o centro da peça. O fundo da pintura é preto e ela está sobre uma superfície também preta (fim da descrição).

Alguns desenhos desse período integram várias caixas formando obras modulares, como podemos perceber em *Crajiru sobre Heineken. Série 2* (2020) (fig. 6), incluída na exposição coletiva *Conversas: Resistência e Convergência*, exibida em Belém e Goiânia em 2020.

Fig. 6 – Bia Medeiros. *Crajiu sobre Heineken. Série 2 (2020)*. Tinta de folha de crajiu sobre caixas de embalagem da cerveja Heineken. Dimensões variáveis.



Fonte: Imagem reproduzida de: Centro Cultural Casa das Onze Janelas, 2021, p. 87.

Descrição: Composição horizontal formada por várias embalagens de papelão planificadas e conectadas, criando um suporte irregular e modular sobre um fundo branco. A pintura sobre o papelão apresenta formas orgânicas e fluidas em tons de marrom e preto, com linhas curvas e espirais que sugerem elementos botânicos ou anatômicos interligados (fim da descrição).

Ainda há muito o que compreender sobre os desenhos de Bia Medeiros e de que modo eles concentram uma esfera mais introspectiva de uma artista tão expansiva, aglutinadora e colaborativa. Uma artista que encontrou mais momentos de silêncio à beira dos rios e em seu apartamento em Copacabana, que incorporou o mixuruca e a fuleragem de modo mais sutil, no contato com o papel, que em suas vivências no *Corpos* e no *Acocoré*.

Contemplar a série *Sobre Heineken* é encontrar uma Bia em trânsito, que experimenta com os materiais e vivencia a linguagem individual em novas bases, reencontrando a artista que não precisa mais ser professora. *Sobre Heineken* continua sendo Bia, no contorno de corpos quentes, no brinde em copos gelados, mas em um recorte, ou rasgo, no avesso do avesso do avesso. No avesso da pele da embalagem, no avesso da vida pública, no avesso da performance.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Cinara. Bia Medeiros e o traço do rasgo. **Elefante Centro Cultural**, nov. 2014. Disponível em: <https://cargocollective.com/elefantecentricultural/Tracos-e-tratos>. Acesso em: 16 nov. 2025.

CENTRO CULTURAL CASA DAS ONZE JANELAS. **Conversas**: resistência e convergência. Catálogo de exposição. Belém: Centro Cultural Casa das Onze Janelas, 2021. Disponível em: <https://amigosdomapa.art.br/conversas-resistencia-convergencia/edicao-belem/catalogo.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2026.

ELEFANTE CENTRO CULTURAL. Traços e tratos: Bia Medeiros. **Elefante Centro Cultural**, nov. 2014. Disponível em: <https://cargocollective.com/elefantecentricultural/Tracos-e-tratos>. Acesso em: 16 nov. 2025.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. A sós em Santarém. **Bia Medeiros**: grafias, rabiscos, tendões, gravuras e saliências (blog), 26 dez. 2017. Disponível em: <https://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/2017/12/arapiunstapajos-2017.html>. Acesso em: 19 nov. 2025.

RÁDIO CÂMARA. Trilha das Artes: Bia Medeiros e 25 anos de Corpos Informáticos. **Rádio Câmara**, Programas da Rádio Câmara, 17 jun. 2017. [2 arquivos de áudio]. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/516414-bia-medeiros-e-25-anos-de-corpos-informaticos/?pagina=60>. Acesso em: 19 nov. 2025.

SCARTEZINI, Bernardo. Duas noites com Bia Medeiros: arte & fuleragem. **Metrópoles**, Plástica, 16 jun. 2017. Disponível em: <https://www.metropoles.com/plastica/duas-noites-com-bia-medeiros-arte-fuleragem>. Acesso em: 19 nov. 2025.

TECNOBARCA. Ações [Tecnoarca III]. **Tecnoarca**, 2018. Disponível em: <https://www.tecnobarca.com/a%C3%A7oes3>. Acesso em: 19 nov. 2025.

TECNOBARCA. ALÔ ALÔ GALERA, VAMOS EMBARCAR! Conheça os artistas e suas propostas para o TECNO BARCA III. **Tecno Barca**, 17 jul. 2019. Disponível em: <https://tecnobarcabailique.blogspot.com/2019/07/alo-alo-galera-vamos-embarcar-conheca.html>. Acesso em: 19 nov. 2025.

- **Cores-Cheiros:** Arte, Olfato e Acessibilidade na criação artística com pessoas cegas

Camila Martins de Souza - Universidade de Brasília

Prof.^a Dr.^a Therese Hofmann Gatti Rodrigues da Costa - Universidade de Brasília

Resumo: Este artigo discute a centralidade histórica da visão no campo das artes visuais e propõe o olfato como linguagem estética, ferramenta pedagógica e dispositivo de acessibilidade. O texto investiga como experiências multissensoriais podem tensionar paradigmas tradicionais da arte, sobretudo aqueles baseados no ocularcentrismo. Fundamentado em autores como Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty, Alain Corbin, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Juhani Pallasmaa e Rita Irwin, o estudo defende que pessoas cegas ou com baixa visão não devem ser compreendidas apenas como público a ser incluído, mas como sujeitos capazes de produzir novos regimes de sensibilidade. A criação de paletas olfativas, oficinas sensoriais e processos pictóricos mediados por aromas demonstra que a cor pode ser experienciada para além do visível, articulando memória, temperatura, emoção e imaginação. Conclui-se que a democratização da arte contemporânea depende da valorização da pluralidade perceptiva e da superação da supremacia do olhar.

Palavras-chave: Multissensorialidade. Olfato. Inclusão. Arte contemporânea. A/r/tografia.

Abstract: This article discusses the historical centrality of vision in the field of visual arts and proposes smell as an aesthetic language, pedagogical tool, and accessibility device. The text investigates how multisensory experiences can challenge traditional paradigms of art, especially those based on ocularcentrism. Grounded in authors such as Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty, Alain Corbin, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Juhani Pallasmaa, and Rita Irwin, the study argues that blind or visually impaired people should not be understood merely as audiences to be included, but as subjects capable of producing new regimes of sensibility. The creation of olfactory palettes, sensory workshops, and pictorial processes mediated by aromas demonstrates that color can be experienced beyond the visible, articulating memory, temperature, emotion, and imagination. It concludes that the democratization of contemporary art depends on valuing perceptual plurality and overcoming the supremacy of sight.

Keywords: Multisensoriality. Smell. Inclusion. Contemporary art. A/r/tography.

Introdução

Ao longo da história ocidental, a visão foi consolidada como principal via de acesso ao conhecimento e à experiência estética. As artes visuais, em especial, estruturaram-se sob o paradigma da contemplação ocular, no qual a obra é destinada ao olhar e o espectador ocupa uma posição de observador distanciado. Essa lógica influenciou museus, currículos escolares, crítica de arte e políticas culturais, contribuindo para a secundarização de outros sentidos no processo de fruição estética.

Segundo Nunes e Lomônaco (2010)¹, a cultura ocidental construiu uma hierarquia sensorial na qual a visão foi associada à razão, ao domínio e à verdade, enquanto outros sentidos permaneceram vinculados ao corpo e à subjetividade. Tal modelo impactou diretamente pessoas cegas ou com deficiência visual, frequentemente posicionadas à margem da experiência artística e dos processos de legitimação cultural.

Entretanto, a arte contemporânea tem tensionado esse paradigma ao incorporar experiências táteis, sonoras, performáticas e imersivas, ampliando as possibilidades de relação entre obra e público. Nesse contexto, emerge a necessidade de pensar o olfato não apenas como complemento, mas como uma percepção estética e possibilidade legítima de criação artística.

A proposta das “cores-cheiros” insere-se nesse debate ao sugerir que a cor pode ser compreendida para além da visualidade, articulando memória, emoção, temperatura, textura e imaginação. Trata-se de deslocar a cor de um atributo estritamente óptico para uma experiência sensível ampliada. Assim, em vez de perguntar como incluir pessoas cegas em modelos artísticos já estabelecidos, torna-se pertinente investigar que novas formas de arte podem emergir a partir de diferentes modos de perceber e habitar o mundo.

A hegemonia do olhar e a crítica ao ocularcentrismo

O predomínio da visão como principal forma de acesso ao conhecimento e à experiência estética não constitui um dado natural, mas um processo historicamente construído. Na tradição ocidental, o olhar foi progressivamente associado à razão, à objetividade e à verdade, enquanto outros sentidos foram relegados ao campo do corpo, da emoção e da subjetividade (NUNES; LOMÔNACO, 2010).²

Walter Benjamin (1987)³ demonstra que os modos de percepção variam conforme as condições técnicas e sociais de cada época. Como afirma o autor, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1987, p. 169). A centralidade contemporânea da imagem, portanto, não é neutra, mas resulta de processos históricos intensificados pela fotografia, pelo cinema e, mais recentemente, pelas mídias digitais.

No campo artístico, essa lógica consolidou modelos baseados na contemplação visual e na separação entre obra e espectador. Juhani Pallasmaa (2011)⁴ critica esse paradigma ao afirmar que “a visão separa, enquanto os outros sentidos unem” (PALLASMAA, 2011, p. 46). Para o autor, sentidos como tato, audição e olfato favorecem experiências mais imersivas e corporais, nas quais sujeito e ambiente se relacionam de forma mais direta e integrada.

O cheiro, diferentemente da imagem, não pode ser apreendido à distância. Ele envolve o corpo, modifica a atmosfera do espaço e convoca memórias e afetos. Nesse sentido, questionar o ocularcentrismo não implica negar a importância da visão, mas reconhecer que a percepção é um fenômeno multissensorial e situado. Como afirma Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 203)⁵, “o corpo é nosso meio geral de ter um mundo”.

1 NUNES, T.; LOMÔNACO, J. F. B. A percepção e a organização do conhecimento: contribuições da psicologia. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 26, n. especial.

2 NUNES, T.; LOMÔNACO, J. F. B. A percepção e a organização do conhecimento: contribuições da psicologia. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 26, n. especial.

3 BENJAMIN, Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: __. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987

4 PALLASMAA, Juhani Pallasmaa. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

5 MERLEAU-PONTY, Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

O olfato como memória e experimentações sensíveis

Entre os sentidos humanos, o olfato estabelece uma relação singular com a memória. Diferentemente de outras formas de percepção, os aromas podem evocar lembranças de maneira imediata e involuntária, aproximando passado e presente por meio da experiência sensível. Um cheiro específico é capaz de reativar atmosferas, afetos e situações já vividas, revelando a potência evocativa deste sentido.

Alain Corbin (1987)⁶, ao investigar a história cultural dos odores, demonstra que o cheiro ultrapassa a dimensão biológica e participa da organização simbólica das sociedades. Segundo o autor, “os odores jamais são neutros; eles classificam, distinguem e organizam o imaginário social” (CORBIN, 1987, p. 14). Dessa forma, o olfato não se reduz a um estímulo fisiológico, mas atua como linguagem cultural, atravessada por valores, memórias e significados históricos.

No campo fenomenológico, Maurice Merleau-Ponty (1999)⁷ reforça que a percepção é sempre corporal e situada. Sentir não se restringe à visão ou à consciência racional, mas envolve o corpo em sua totalidade, em relação constante com o ambiente.

Nesse contexto, o olfato revela-se particularmente potente no campo artístico, pois articula memória, emoção e presença. O cheiro não apenas remete ao que foi vivido, mas instaura atmosferas no presente, envolvendo o sujeito de maneira imediata. Como observa Juhani Pallasmaa (2011)⁸, os odores possuem a capacidade singular de evocar espacialidades afetivas e permanecer inscritos de forma duradoura na experiência humana.

Assim, pensar o olfato como meio de experimentação estética implica reconhecer que a arte pode ser construída também por meio de sensações não visuais, capazes de mobilizar lembranças, afetos e modos específicos de habitar o mundo.

A cor, o visível e o invisível

Na tradição moderna ocidental, a cor foi amplamente reduzida a um fenômeno óptico, centrado na relação entre luz, retina e percepção visual. No entanto, essa compreensão mostra-se insuficiente diante da complexidade da experiência sensível humana.

Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, afirma que “a visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser” (MERLEAU-PONTY, 2004 [1961])⁹. A percepção, nesse sentido, não é passiva, mas relacional, envolvendo o corpo em sua interação com o mundo.

A partir dessa perspectiva, a cor deixa de ser compreendida como mero dado óptico e passa a ser entendida como manifestação do sensível, implicando uma relação de envolvimento entre corpo e mundo. Assim, pode-se dizer que a cor opera como uma espécie de “tato à distância”, isto é, uma modulação do ser sensível que não se reduz ao visível enquanto objeto, mas se constitui na própria experiência perceptiva.

Nessa direção, tal compreensão evidencia que a cor não se limita ao campo estritamente visual, podendo ser apreendida como uma experiência corporal ampliada, que envolve múltiplas dimensões da sensibilidade, como textura, temperatura, ritmo, memória e linguagem. Desse modo, mesmo em sujeitos cegos ou com baixa visão, a cor pode emergir como uma construção simbólica e sensorial, configurando-se para além da visão.

A ampliação do conceito de cor para além do visível encontra respaldo em abordagens que compreendem a percepção como fenômeno ativo e situado. James J. Gibson (1979)¹⁰ propõe que perceber não é

6 CORBIN, Alain Corbin. *O miasma e o lírio: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

7 MERLEAU-PONTY, Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

8 PALLASMAA, Juhani Pallasmaa. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

9 MERLEAU-PONTY, Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

10 GIBSON, James J. Gibson. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

simplesmente receber estímulos, mas engajar-se com o ambiente. Como afirma o autor, perceber é captar informações que orientam possibilidades de ação. Nessa perspectiva, a cor pode ser entendida como parte desse campo sensível que atravessa e organiza a experiência.

Assim, a cor não apenas se vê, mas se constitui na relação entre corpo, ambiente e cultura, podendo ser experimentada por múltiplas vias sensoriais.

Inclusão para além da adaptação

Grande parte das políticas de acessibilidade cultural ainda opera em uma lógica adaptativa, baseada na oferta de recursos como audiodescrição, legendas e mediação especializada. Embora fundamentais, tais estratégias tornam-se insuficientes quando a estrutura simbólica da arte permanece centrada na visão.

À luz da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, essa limitação torna-se evidente: se a percepção é encarnada e relacional, restringir a arte ao domínio do visível implica reduzir o campo da experiência estética.

Nesse sentido, a proposta das cores-cheiros sugere um deslocamento epistemológico. Não se trata de traduzir a experiência visual para outros sentidos, mas de reconhecer pessoas cegas como produtoras de conhecimento sensível. Quando alguém associa o entardecer ao cheiro de mirra ou o amarelo ao aroma de limão, não está compensando uma ausência, mas produzindo uma percepção estética própria, ancorada na experiência vivida.

Essa perspectiva dialoga com a concepção de percepção como ação proposta por James J. Gibson (1979)¹¹, na qual o sujeito se relaciona ativamente com o ambiente. Do mesmo modo, aproxima-se da reflexão de Paulo Freire (1987)¹², para quem o conhecimento se constrói de forma coletiva e situada.

Assim, pensar a inclusão para além da adaptação implica reconhecer que o campo artístico não deve apenas ampliar o acesso, mas transformar seus próprios modos de produção e significação. A presença de diferentes experiências perceptivas não representa uma limitação, mas uma potência criadora capaz de tensionar e ampliar o próprio conceito de arte.

Considerações finais

A análise desenvolvida evidencia que a centralidade da visão na tradição ocidental resulta de processos históricos que privilegiaram determinados modos de perceber em detrimento de outros. Ao problematizar o ocularcentrismo, este trabalho buscou evidenciar seus limites no campo da experiência estética.

A partir das contribuições de Maurice Merleau-Ponty,¹³ James J. Gibson¹⁴ e John Dewey¹⁵, a percepção foi compreendida como experiência encarnada, relacional e multissensorial. Tal perspectiva permite ampliar o entendimento da arte para além da contemplação visual, reconhecendo a centralidade do corpo na produção de sentido.

A incorporação do olfato como dimensão da percepção estética e da fruição amplia as possibilidades de experiência artística ao deslocar o foco da primazia visual para uma vivência sensível mais integrada. Articulada ao conceito de cores-cheiros, essa perspectiva evidencia que a experiência estética não se limita à contemplação do visível, mas envolve processos de envolvimento, afetação e construção de sentido.

Nesse contexto, a fruição deixa de ser entendida como recepção passiva e passa a configurar-se como experiência ativa e encarnada, na qual memória, emoção e imaginação são mobilizadas, constituindo a

11 GIBSON, James J. Gibson. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

12 FREIRE, Paulo Freire. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

13 MERLEAU-PONTY, Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

14 GIBSON, James J. Gibson. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

15 DEWEY, John Dewey. *Art as experience*. New York: Perigee Books, 1934.

arte como prática sensível ampliada.

Por fim, ao tensionar a lógica adaptativa da acessibilidade, evidenciou-se que a inclusão implica transformação. Reconhecer diferentes formas de percepção não apenas amplia o público da arte, mas reconfigura seus próprios modos de existência. Nesse sentido, afirmar o cheiro como via artística é reconhecer que a arte pode ser vivida com o corpo inteiro, em uma experiência sensível compartilhada e em constante construção.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CORBIN, Alain Corbin. *O miasma e o lírio: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DEWEY, John Dewey. *Art as experience*. New York: Perigee Books, 1934.

FREIRE, Paulo Freire. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GIBSON, James J. Gibson. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice Merleau-Ponty. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NUNES, T.; LOMÔNACO, J. F. B. A percepção e a organização do conhecimento: contribuições da psicologia. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 26, n. especial, p. 51–59, 2010.

PALLASMAA, Juhani Pallasmaa. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

• Mercúrio

Daniel Lopes¹

Resumo: O presente artigo refere-se ao processo de uma série de experimentações em desenho automático realizadas pelo autor, intitulada “Mercúrio”. Os trabalhos foram iniciados em 2019, e surgem a partir de um mesmo procedimento e pretexto para a elaboração poética. Conceitua-se pela busca de uma forma, que pode ser simultaneamente disforme; algo entre o orgânico e o sintético, nuclear, fechado em si mesmo, mas recorrente, impregnante, compulsiva. Em seguida, é descrita uma sequência de obras resultantes deste procedimento e seus desdobramentos em suportes variados, somados ao relato pessoal que aponta para a relação com processos anteriores do artista, presente em seus cadernos de campo.

Palavras-chave: Desenho automático, Processo Criativo, Caderno de Artista

Abstract: This article refers to the process of a series of experiments in automatic drawing carried out by the author, entitled “Mercúrio”. The works began in 2019, and arise from the same procedure and pretext for poetic elaboration. It is conceptualized by the search for a form, which can be simultaneously formless; something between the organic and the synthetic, nuclear, closed in on itself, but recurrent, impregnating, compulsive. Next, a sequence of works resulting from this procedure and its unfolding in various media is described, in addition to the personal account that points to the relationship with the artist’s previous processes, present in his sketchbooks.

Keywords: Automatic Drawing, Creative Process, Artist’s Sketchbook

1 Mestrando do PPGAV da Universidade de Brasília

Figura 1 - Mercúrio I



Fonte: Daniel Lopes (2022)

Descrição: Fotografia em ângulo lateral de uma parede branca onde estão fixados diversos pequenos desenhos em papéis quadrados brancos. Eles estão organizados em colunas e linhas com espaços em branco. Cada cartão contém um desenho com traços finos em preto. As ilustrações têm formas orgânicas que misturam elementos de anatomia humana com estruturas botânicas (fim da descrição).

Introdução

A reflexão que se segue no presente trabalho se dá como um desvio, como um de tantos outros possíveis, de minha investigação em curso durante o mestrado sobre o desenho de modelo vivo e sobre as práticas realizadas pelo Grupo de Estudos com Modelo Vivo na UnB – Ou MVUnB. Durante a pesquisa, percebi que conforme os assuntos a serem trabalhados iam se evidenciando, mais e mais se direcionavam no sentido de investigar a prática coletiva do grupo e seus participantes, e se distanciando de um possível enfoque sobre a minha prática artística pessoal; muito embora seja eu também um participante do grupo em questão.

Apresento aqui uma tentativa de entrelaçar conceitualmente alguns dos tópicos que venho investigando em paralelo, com o trabalho intitulado Mercúrio. Enquanto artista, o principal foco de interesse sempre se deu pela figuração do corpo, o que me levou em primeira instância a frequentar as sessões do grupo MVUnB. A produção visual relativa à prática do grupo, sempre se mostrou prolífica, o que resultou de anos de desenhos acumulados. Esta produção foi parcialmente reunida em uma exposição individual, Habitar a Linha, exposta na Casa Niemeyer como parte do projeto de extensão MVUnB. A solução encontrada em concordância com o curador foi de expor esses desenhos em séries temáticas.

Há alguns anos já, tenho mantido a prática do desenho automático, como tentativa antitética de conseguir repetir o efeito de quantidade da produção nas sessões com modelo vivo. O termo, desenho automático, foi motivo de debate entre os surrealistas. Alguns acreditavam que para que um desenho fosse de fato automático, não deveria resultar em figuração, uma vez que qualquer sugestão de algo reconhecível já poderia indicar alguma intenção consciente. Mas a visão mais comum entre o grupo é que a prática do automatismo fosse apenas um ponto de partida (Gooding, 1995, p.15).

Da maneira mais simples, pode-se dizer que o desenho automático é uma forma de desenhar sem uma concepção prévia, deixando que o gesto da mão inicie e a ideia apareça enquanto se desenha. Uma vez

que isto aconteça, naturalmente a consciência vai tentar procurar um padrão, e o desenhista deve escolher entre segui-lo ou não (Lopes, 2025).

Após um tempo trabalhando com esse procedimento, cheguei em uma configuração que me pareceu interessante, e fui repetindo o procedimento algumas vezes chegando a uma pequena coleção de figuras. De 2019 até por volta de 2022, cheguei a reunir algo em torno de uns 50, e dei o nome ao projeto de Mercúrio.

Definição (e algumas indefinições)

Mercúrio, é a *busca por* uma forma. Não tem especificamente uma forma definida, que é diferente de não ter forma alguma. Bataille define o informe não como um adjetivo, simplesmente, mas como “um termo que serve para desclassificar”. (2018, p.147) Desta maneira, o informe se afirma por aquilo que não é, em oposição às coisas que tem forma definida. Mercúrio está na ambiguidade, entre aquilo que é e ainda não é. No entanto, diferente do informe, que se espalha (*ibidem*), Mercúrio se aglutina em uma contingência de um núcleo.

Bellmer afirma, “A oposição é necessária afim de que as coisas sejam e de que se forme uma terceira realidade”. (2022, p.26) Esta dialética que se dá não pela afirmação de um, mas pela oposição ao outro, resulta em uma terceira coisa que está no entre, e, portanto, na possibilidade de algo novo.

Na mitologia, Mercúrio é o deus da comunicação e *Psicopompo* capaz de se locomover entre o mundo dos mortais e o mundo dos deuses. Na astrologia e astronomia, o planeta mais próximo do sol, e de intensa mobilidade aparente, ganhou seu nome. Na química, Mercúrio é o metal líquido à temperatura ambiente, utilizado em amálgamas e ligas metálicas.

Mas é da alquimia que provém a conotação que talvez mais se aproxime da proposta desta obra. Na alquimia, os metais, planetas e a divindade compartilham de uma mesma natureza, que se expressa por analogias. O mercúrio alquímico, é (*todos*) e não é (*nenhum*) dos mencionados anteriormente.

Na doutrina hermética, a água, é a primeira substância que se distingue do caos. “Tudo está composto de Mercúrio (ou a Água Mercurial), dizem os textos: é o que constitui, conforme eles afirmam, o princípio e o fim da obra.” (Evola, 1979, p.45). Mercúrio, neste caso, é o princípio transformador que atua sobre todas as coisas. Ou ainda, como afirmado no Teatro Alquímico:

Mercúrio não é, finalmente, uma substância ou mesmo muitas substâncias: é um processo... Todos esses (escritos alquímicos) ressaltam uma ideia central: que transformação é algo intrínseco e contido no interior da matéria... Cada estágio desse processo autodevorador e auto-regenerador tem o nome “Mercúrio”. Mercúrio é, em suma, a própria alquimia. (Nicholl, 1980 *apud* Cherry, 1988, p.72)

Pode-se compreender a partir deste trecho, que Mercúrio não só é algo que está contido na materialidade dos processos, mas é a própria ideia de transformação em si, da qual resume a tarefa Alquímica sem fim, “A Grande Obra”, em busca de uma forma ideal impossível: a Pedra Filosofal, capaz de transformar chumbo em ouro).

Com esta ênfase, faço a transposição disto em uma obra que se define não por suas várias manifestações em produtos, mas em sua continuidade enquanto processo. Por isso, estes desenhos não miram um fim, propriamente, se não pela possibilidade dessa continuidade, ainda que formem séries ou conjuntos. Quase nunca são expostas sozinhas, e geralmente são pensadas para serem vistas em relação umas com as outras.

Estas regras também podem ser quebradas, e exceções são esperadas, afim de adaptar a cada oportunidade; até o momento, cada uma das séries feitas tem algo que se assemelha às anteriores, e algo que contradiz a regra do conjunto como um todo, mantendo o aspecto de ambiguidade e de algo que se afirmar *entre* as coisas. Tornou-se então, um pretexto para a produção e possibilidade de experimentar com materiais, suportes e formas de expor.

Figura 2 - Mercúrio II



Fonte: Daniel Lopes (2024)

Descrição: Composição organizada em uma grade de quatro linhas por quatro colunas sobre um fundo preto, totalizando 16 imagens com fundo branco. Cada imagem contém um desenho colorido de formas orgânicas isoladas que lembram tecidos biológicos. As ilustrações têm cores suaves e variadas, com predominância de tons de rosa, lilás, pêssego e toques ocasionais de azul e verde (fim da descrição).

As séries

Quando estes desenhos começaram a ser feitos, ainda eram de certa maneira primordialmente figurativos, evocando formas de plantas, instrumentos musicais, partes mecânicas, juntando o orgânico com o artificial. Na primeira série, Mercúrio I, foram reunidos ao todo 45 desenhos em grafite (figura 1). Ao ver, as pessoas tentam identificar o *que é*, perguntando e anunciando algum substantivo como os citados. Sempre respondo que *pode ser*. Os desenhos estavam na exposição Rumor da Linha, em 2022, na Galeria Espaço Piloto.

Na sequência, com Mercúrio II, busquei estabelecer uma vaga imagética laboratorial, com possíveis associações à ilustração científica, vistas de microscópio e placas de Petri (Figura 2). Esses totalizaram 16 aquarelas, de pequena dimensão. Por sugestão do curador, foram fixadas na parede com agulhas. Esta série foi exposta na exposição Mancha, na Cerrado Galeria, e novamente no CoMA, na Galeria Espaço Piloto.

Figura 3 - Mercúrio III



Fonte: Daniel Lopes (2025)

Descrição: Fotografia de uma escultura plana pendurada em uma parede branca. A obra tem um formato irregular e orgânico, composta por uma rede densa e emaranhada de formas tubulares. As formas são pintadas de rosa, laranja, amarelo e detalhes em verde escuro, todas com contornos pretos (fim da descrição).

Mercúrio III é, até o momento, a única obra que não é apresentada como série ou políptico (Figura 3). Ao adotar a cor chapada, elimina-se a impressão de volume, que ainda é sugerida pela sobreposição das formas, mais que o contorno. A intenção foi experimentar um formato em escala, algo que fiz pouco até então. A obra foi exposta durante o evento 24#ART, na exposição EmMeio#17, no Museu da República.

Outras experimentações se seguiram, com técnicas de impressão como Risografia, gravura em Tetrapak e Monotipia, interferências digitais, e mais recentemente em uma série de fotografias, Investigações Mercuriais, para a exposição Território, Arte e Tecnologia, no Espaço Oscar Niemeyer. (Figura 4) Com o objetivo de procurar uma recorrência de formas ligeiramente nucleares, espiraladas, auto contidas, mas que ainda houvesse alguma ambiguidade e dismorfia.

Figura 4- Investigações Mercuriais

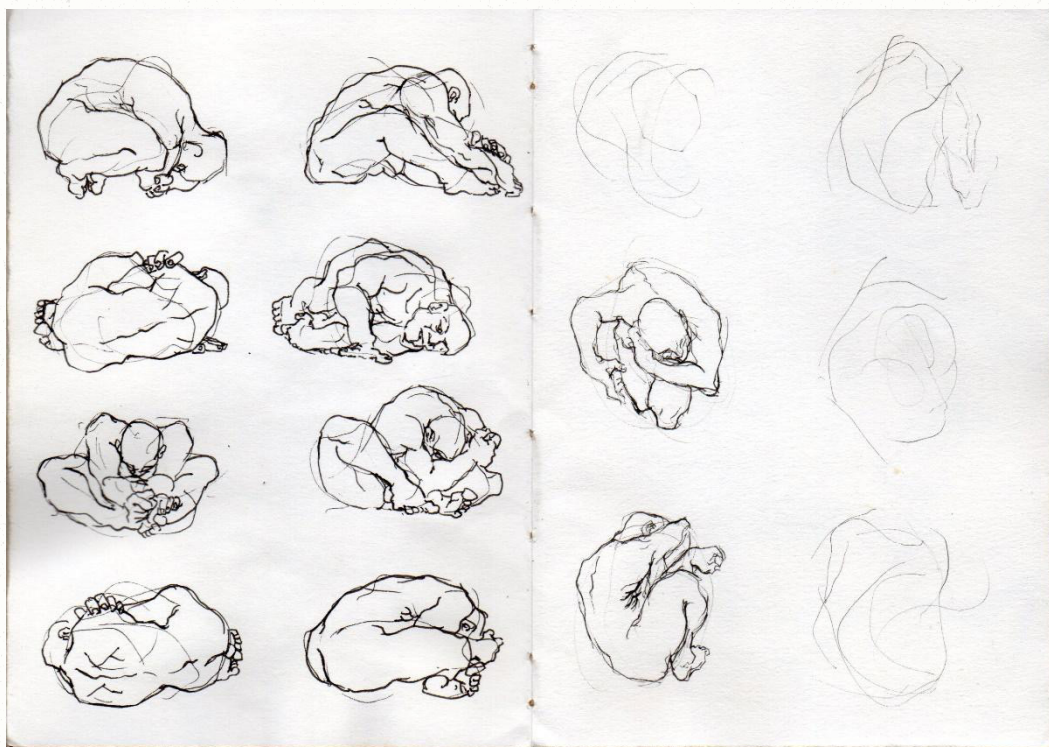


Fonte: Daniel Lopes, 2025

Descrição: Composição organizada em uma grade de quatro linhas por quatro colunas sobre um fundo branco, totalizando 16 imagens com bordas pretas. Cada quadro contém uma imagem como se vista por uma lente. As imagens mostram diversas texturas e materiais em close: tecidos, fios emaranhados, redes metálicas e circuitos eletrônicos coloridos, tinta, superfícies líquidas e reflexos (fim da descrição).

O que quero exemplificar, novamente, é uma compreensão da obra enquanto processo, e como o trabalho pode ir se retroalimentando a partir deste processo. Vários destes desenhos vão se acumulando no canto de caderno, feitos de forma despretensiosa, até que eventualmente sejam selecionados para fechar uma nova série ou servirem de base para alguma outra proposta. O trabalho se inicia no desenho, e em certa medida, carrega a essência de seu pensamento para outros suportes. Mesmo às fotografias, são pensadas em aspectos formais que relaciono de volta com o desenho. A desobrigação de uma figuração identificável, do sentido explicitado, a redução das expectativas, promovem um estado mental de fluxo.

Figura 5 - Página de caderno



Fonte: Daniel Lopes, 2009

Descrição: Caderno de desenhos aberto, mostrando duas páginas com diversos estudos de figura humana feitos com linhas pretas, ora mais grossas e escuras, ora mais finas e claras. Os desenhos retratam um homem nu em poses de encolhimento e contorção, oito desenhos em cada folha (fim da descrição).

Considerações e desdobramentos

Para concluir, gostaria ainda de citar mais duas inquietações, das quais me dei conta em momentos diferentes, mas que voltam a convergir em uma situação fortuita de pesquisa. Se inicialmente, havia uma despreocupação em definir do que essas formas se tratavam, na medida em que elas sedimentam no imaginário, podem abrir possíveis correlações, ou braços por onde a pesquisa pode correr. E creio que estas duas situações ilustram um pouco disso.

A primeira inquietação, é sobre um conjunto de desenhos em meus cadernos mais antigos, de 2009 (Figura 5). Ao voltar nestes cadernos, me deparei com algumas figuras humanas, feitas a partir da sugestão de forma, ou pareidolia. O procedimento consiste em buscar um sentido em uma forma que não possui significado prévio. O que me interessou neste caso, foi me dar conta do quanto desse procedimento, do desenho automático, já estava de certa forma interiorizado. E sendo a ideia de extrair a partir do inconsciente a substância para o trabalho, o quanto certos temas tendem a se reafirmar ao longo do tempo.

A segunda inquietação, veio em uma conversa com uma amiga, por volta de 2019. Ainda não estava fazendo os desenhos automáticos, mas haviam algumas figuras semi-humanas, algumas vezes disformes, que precederam estes desenhos. Ao vê-las, ela me perguntou por que desenhava tantas “pessoas explodindo” (Figura 6).

Figura 6 - Página de caderno



Fonte: Daniel Lopes, 2019

Descrição: Fotografia de um caderno de desenhos aberto, mostrando duas páginas preenchidas com ilustrações cinzas. No centro há uma figura humanoide esguia e alada, com asas que lembram as de uma mariposa. Nos lados, há estudos de perfis de rostos humanos, sendo o da direita mais detalhado: um busto feminino com formas orgânicas no rosto (fim da descrição).

Estes dois ocorridos, me fizeram perceber de que maneira a série Mercúrio me leva de volta para o modelo vivo e o estudo da figura humana. Mencionei este acontecido para a turma desenho 2 da qual fui professor. As aulas foram estruturadas de forma que partíamos do cânone gráfico que se desenvolveu a partir do renascimento até as academias, para pensar uma construção da figura, até a metade do semestre. Na outra metade, seguiríamos com a desconstrução desta figura, tomando como referência, dentre outras coisas, o automatismo e o movimento surrealista.

Estas duas aulas que marcam o ponto de virada da metade do semestre, foram apresentadas com os temas “O Corpo e o Espaço”, respectivamente “Fora”, na qual dentre outras coisas se pensava o corpo em perspectiva, e “Dentro”, em que parte desses desenhos foram apresentados como referencial imagético para pensar a desconstrução da figura, ou “o corpo do avesso”, como imagem do dilaceramento (Moraes, 2017, p.17). Além do desenho automático, foi utilizado também como proposta de exercício interferências sobre imagens de Atlas de medicina e biologia.

Por fim, espero que estes relatos contribuam com a prática e pesquisa artística, sejam elas individuais ou coletivas, que busquem pensar o desenho e seus processos, bem como suas estratégias de continuidade.

Referências Bibliográficas

BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BELLMER, Hans. **Pequena anatomia da Imagem**. São Paulo: 100/cabeças, 2022.

BROTCHIE, Alastair; GOODING, Mel. **A Book of Surrealist Games**. London: Redstone press, 1995.

EVOLA, Julius. **A Tradição Hermética**. Nos seus Símbolos, na sua Doutrina e na sua Arte Régia. Lisboa: Edições 70, 1979.

LOPES, Daniel. **Desenho Automático**. Apostila/Zine. Brasília: Feira Tesourinha: ECRR, 2025. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ivPJL3owWJEgZ4ZMmvsiaJnpLLYf-f4M/view?usp=sharing>.

GILCHRIST, Cherry. **A Alquimia e Seus Mistérios**. História concisa da filosofia e prática da Alquimia desde sua origem até o século XX – Avaliação da tradição hermética ocidental. 2ª Edição. São Paulo: Ibrasa, 1988.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**: A Decomposição da Figura Humana: de Lautréamont a Bataille. 2ª edição. São Paulo, Iluminuras, 2017.

- **Respeito às Diferenças:** Construção de um Recurso Educacional Interdisciplinar Crítico Afetivo.

Daniela Pereira dos Santos - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Edson Fernando de Lira Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Elaine Cristina Rodrigues Tomazini - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Maria Lúcia Magdaleno Frassato - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Resumo: Este artigo apresenta reflexões decorrentes do projeto educacional *Ser Diferente é Normal*, desenvolvido em aulas interdisciplinares de Arte e Sala de Leitura no Ensino Fundamental II. O objetivo foi criar um Recurso Educacional que trabalhe paz, respeito e empatia. A pesquisa adotou abordagem quali-quantitativa fundamentada na Metodologia da Experiência Crítico-Afetiva (MECA), integrando práticas artísticas, leitura, produção textual e audiovisual. Os resultados evidenciaram a ampliação da consciência crítica dos estudantes acerca das diferenças sociais, culturais e identitárias. Conclui-se que práticas pedagógicas que articulam emoção, reflexão e participação coletiva favorecem aprendizagens significativas e contribuem para a construção de ambientes escolares inclusivos.

Palavras-chave: Discriminação. Diversidade. Empatia. Educação inclusiva. Arte.

Abstract: This article reflects on the educational project *Ser Diferente é Normal*, developed through interdisciplinary classes in Art and Reading for middle school students. The main objective was to create an educational resource focused on promoting peace, respect and empathy. The study adopted a qualitative and quantitative approach based on the Critical-Affective Experience Methodology (MECA), integrating artistic practices, reading, writing, and audiovisual production. The results showed an increase in students' critical awareness regarding social, cultural, and identity differences. It concludes that pedagogical practices combining emotion, reflection, and collective participation foster meaningful learning and contribute to more inclusive school environments.

Keywords: Discrimination. Diversity. Empathy. Inclusive education. Art.

Introdução

A escola constitui um espaço social plural, atravessado por múltiplas identidades culturais, sociais e subjetivas. Nesse contexto, situações de preconceito, exclusão e violência simbólica tornam-se desafios constantes para educadores e estudantes. O projeto *Ser Diferente é Normal* surgiu da necessidade de compreender os motivos que levam estudantes a práticas discriminatórias, bem como de desenvolver intervenções pedagógicas capazes de promover convivência respeitosa.

O recurso educacional central foi a produção de um vídeo educativo voltado à conscientização sobre respeito às diferenças. A proposta articulou aulas de Arte e Sala de Leitura, utilizando linguagens artísticas, leitura literária, produção coletiva e experiências sensíveis como estratégias formativas.

Partiu-se das seguintes questões norteadoras: como transformar o ambiente escolar em espaço de acolhimento e empatia? De que maneira práticas pedagógicas podem contribuir para minimizar atitudes discriminatórias? A pesquisa buscou integrar dimensões cognitivas e afetivas da aprendizagem, compreendendo que a formação humana envolve experiências emocionais, sociais e culturais que ultrapassam a mera transmissão de conteúdos.

Marco Teórico

A escola, enquanto espaço formativo, deve reconhecer a diversidade como potência educativa. A Base Nacional Comum Curricula enfatiza o desenvolvimento de competências socioemocionais relacionadas ao diálogo, empatia e convivência democrática.

A proposta fundamenta-se na Metodologia da Experiência Crítico-Afetiva (MECA), formulada por Ana Cristina Gabriel, que compreende o processo educativo como uma integração entre emoção, corpo, memória e reflexão social, valorizando experiências sensíveis como constitutivas da aprendizagem.

Segundo José Manuel Moran, o vídeo constitui um importante instrumento de sensibilização como recurso pedagógico, capaz de despertar a curiosidade, mobilizar afetivamente os estudantes e favorecer seu engajamento. Para o autor:

Vídeo como sensibilização. É, do nosso ponto de vista, o uso mais importante na escola. Um bom vídeo é interessantíssimo para introduzir um novo assunto, para despertar a curiosidade, a motivação para novos temas. Isso facilitará o desejo de pesquisa nos alunos para aprofundar o assunto do vídeo e da matéria. (MORAN, 1995. p.30)

Nesse sentido, a criação de um recurso educacional em formato de vídeo envolve o estudante em um processo crítico-afetivo, tornando-o protagonista na construção de um roteiro, bem como em um meio de comunicação sobre determinado tema a ser estudado e pensado em sociedade. Locatelli destaca que “o conhecimento escolar passa por processos de transformação entre o saber científico, o saber a ensinar e o saber efetivamente ensinado, evidenciando o papel mediador do professor”. (LOCATELLI, 2018, Revista ENCITEC, v. 8, n. 2)

Desta forma, práticas pedagógicas precisam dialogar com as vivências reais dos estudantes. Assim, a articulação entre arte, reflexão crítica e experiências afetivas constitui estratégia potente para construção de aprendizagens significativas.

Trajetória Metodológica

A pesquisa adotou uma abordagem quali-quantitativa e foi realizada em uma turma do 6º ano do Ensino Fundamental II de uma escola municipal da zona leste de São Paulo, composta por 28 estudantes com idades entre 11 e 12 anos.

A escolha do grupo ocorreu devido à recorrência de conflitos relacionados a bullying, racismo, xenofobia e capacitismo observados no cotidiano escolar. Foi elaborado um roteiro dos encontros para a sensibilização

e a produção do Recurso Educacional, com práticas artísticas e registros audiovisuais voltados à coleta e à análise dos dados.

O projeto foi organizado em encontros semanais envolvendo:

- sensibilização musical com a canção *Ser diferente é normal* do cantor e compositor Gilberto Gil;
- leitura do livro *Eloísa e os bichos*, do escritor colombiano Jairo Buitrago;
- construção do mural dos sentimentos por meio de emoji - figuras de linguagem e expressão da comunicação cotidiana contemporânea;
- aproximação com a linguagem da arte urbana através do coletivo *Paulestinos* ;
- produção de poesias e cartazes sobre o tema: acolher alguém que chega em uma nova cidade;
- intervenção artística no entorno escolar por meio da colagem de cartazes em formato *lambe-lambe*;
- pesquisa entre os estudantes da Unidade Escolar para percepção da intervenção realizada
- roda de conversa para análise do resultado, reflexão coletiva, sensibilização e iniciativa de escrita de carta para alguém que tenha sofrido bullying, racismo, xenofobia ou qualquer tipo de preconceito;
- criação do Recurso Educacional.

Os dados quantitativos foram coletados por meio de questionário impresso, aplicado em uma pesquisa de observação do entorno da escola com os estudantes de outras turmas, a partir das seguintes perguntas:

Percebeu algo diferente na paisagem visual esta semana em seu caminho?

Na semana passada, realizamos uma intervenção urbana com cartazes contendo mensagens acolhedoras em alguns espaços no entorno da escola. Você reparou?

Se sim, isso fez alguma diferença naquele momento do dia? Compartilhe com a gente.

A pesquisa obteve retorno de 57 estudantes: 41 responderam negativamente, afirmando “não”, “não reparei” ou “nem percebi”; e 16 responderam “sim”, que “repararam e gostaram das palavras”.

Resultados e Discussão

As atividades desenvolvidas evidenciaram mudanças significativas na percepção dos estudantes acerca das diferenças humanas. O contato com práticas artísticas e experiências sensíveis favoreceu a expressão de emoções, frequentemente silenciadas no cotidiano escolar.

O mural dos sentimentos revelou experiências pessoais relacionadas ao preconceito, permitindo reconhecimento coletivo das dores e desafios vivenciados. A leitura do livro *Eloísa e os Bichos* ampliou o olhar para os migrantes da turma, possibilitando a troca de culturas e experiências vividas.

Na produção dos cartazes e na atividade de intervenção urbana, foi possível notar a ampliação do protagonismo estudantil, fortalecendo o sentimento de pertencimento social. Observou-se que apesar de ainda ocorrerem conflitos interpessoais, houve maior abertura ao diálogo e empatia, incentivando novas práticas de produções, como a escrita de cartas: uma ação que partiu dos estudantes diante de uma ocorrência de bullying com um dos colegas da turma, gerando práticas pedagógicas baseadas na escuta e na participação ativa voltadas à transformação das relações escolares.

Os resultados reforçam que a aprendizagem significativa ocorre quando conhecimento e experiência afetiva caminham conjuntamente.

Considerações Finais

O projeto *Ser Diferente é Normal* demonstrou que a educação pode atuar como instrumento de transformação social quando promove reflexão crítica aliada à experiência sensível.

A Metodologia da Experiência Crítico-Afetiva mostrou-se eficaz ao integrar arte, emoção e pensamento crítico, favorecendo o desenvolvimento da empatia e da consciência social dos estudantes.

Conclui-se que ações pedagógicas interdisciplinares, participativas e artisticamente orientadas contribuem para a construção de uma cultura de respeito, inclusão e paz no ambiente escolar. Espera-se que a proposta inspire outras práticas educacionais comprometidas com a valorização da diversidade e com a formação integral dos sujeitos.

Referências Bibliográficas

ALVES, Ygor D. D.; PEREIRA, Pedro P. G. A. Arte dos paulestinos: lambe-lambes e reflexões do degredo. Open Edition Journals, 2024.

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília, 2018.

DA ROSA, Cleci T. Werner; LOCATELLI, Aline. Produtos educacionais: diálogo entre universidade e escola. Revista ENCITEC, v. 8, n. 2, 2018.

GONZÁLEZ, Jairo B. *Eloísa e os bichos*. São Paulo: Pulo do Gato, 2013.

GIL, Gilberto; GIL, Preta. Ser diferente é normal. YouTube, 2012.

MORAN, José Manuel. O vídeo na sala de aula. Revista Comunicação & Educação, 1995.

PEREIRA, Ana Cristina Gabriel. Gênero e empoderamento nas aulas de educação física. YouTube, 2020.

• Credenciais Verificáveis

Danna Lua Irigaray Araujo - Universidade de Brasília/ Universidade NOVA de Lisboa.

Resumo: O texto apresenta um ensaio poético elaborado a partir de uma investigação onde foi desenvolvido um método detetive. O trabalho articula relato e reflexão por meio de um procedimento metodológico orientado pela atenção as pistas, indícios e vestígios. A exposição organiza-se em torno da noção de uma queda ancestral, compreendida como acontecimento que atravessa diferentes escalas e contextos. Em vez de demonstrar uma hipótese, o texto sustenta um percurso investigativo que mobiliza memória, percepção e construção sensível na produção de sentido.

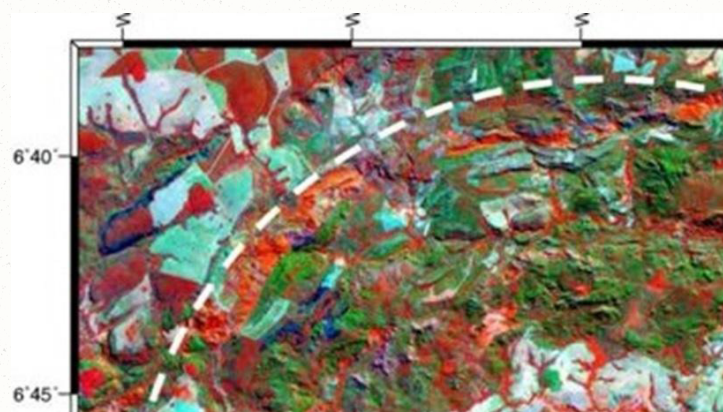
Palavras-chave: Metodologia artística. Investigação. Pista. Detetive. Queda.

Abstract: The text presents a poetic essay developed from an investigation in which a detective-like method was devised. The work articulates narrative and reflection through a methodological procedure guided by attention to clues, signs, and traces. The exposition is organized around the notion of an ancestral fall, understood as an event that traverses different scales and contexts. Rather than demonstrating a hypothesis, the text sustains an investigative trajectory that mobilizes memory, perception, and sensorial construction in the production of meaning.

Keywords: Artistic methodology. Investigation. Clue. Detective. Fall.

Este texto foi inicialmente concebido para leitura em voz alta e, posteriormente, adaptado para a forma escrita. Há algo da forma que se perde, quando o espaço entre as palavras se torna cheio de branco da folha ao invés da pausa do respiro. Trate-se de um ensaio poético, um relato elaborado a partir de uma investigação que teve início na minha pesquisa de mestrado. No centro dela, há uma queda ancestral que atravessa seu local na Terra, por toda a paisagem, como uma forma de olhar que se desdobra do cosmos ao espaço doméstico. A investigação é possível através de um método detetive: com credenciais em mãos, o gesto de coletar pistas pode se desdobrar em linguagens diversas. As pistas são rastros, acenos enormes ou minúsculos e não se restringem ao que é imediatamente verificável, mas sim pelo que se dá a partir da disponibilidade para encontrá-las ou produzi-las. Dessa forma, o texto não busca demonstrar uma hipótese, mas sustentar um percurso.

Figura 1 – Imagem de satélite do Domo de Araguinha.



Fonte: Geokratos, 2024.

Descrição: Imagem de satélite colorida artificialmente. Mostra uma área de relevo acidentado, pintada de vermelho, azul ciano, verde e marrom. No lado esquerdo da imagem, há uma escala com coordenadas geográficas (6°40' e 6°45'). Uma linha branca grossa e tracejada atravessa a imagem em um arco, partindo do canto inferior esquerdo e seguindo em direção ao topo (fim da descrição).

Em março de 2020, eu estava voltando para casa após a expedição ao Mato Grosso. Trazia comigo uma mochila cheia de pedras e uma febre terrível, causada pelo assombro de ter visto demais. Uma abelha me picou uma vértebra assim que cheguei na rodoviária e meus sintomas desapareceram. Esse momento foi uma colisão de corpos animal-animal, em que um deles morreu. No outro, restou um relevo.

Os dias no Mato Grosso foram frutos de uma investigação. Havia, há poucos meses, me credenciado detetive particular em uma instituição privada. Com um dossiê repleto de evidências, precisava estar apta a responder o que, até o momento, era a maior pista de todas: há 245 milhões de anos, aproximadamente, um corpo celeste de grandes proporções caiu no planeta Terra. Dessa colisão de corpos mineral-mineral, um deles se desintegrou. No outro, restou um relevo.

Nesse período, a Terra passava por uma transição de era geológica, no período permiano-triássico. Esses acontecimentos têm características específicas, que incluem a extinção em massa. O corpo celeste que cai na Terra, se chama meteorito e essa queda foi provavelmente uma das responsáveis pela extinção de 90% da fauna. O planeta existia em estado de pangeia e como uma flecha, o meteorito acertou um futuro local de fronteira. Especificamente entre Mato Grosso e Goiás.

É março de 2020 e chego em casa. É também um tempo de fronteira, pois dentro de três dias, estaríamos todos confinados às nossas casas, durante o lockdown da pandemia de covid 19. O antropoceno também se apresenta com o rastro da morte.

A queda do astro gera uma cicatriz na Terra, que se chama astroblema. Essa, especificamente, se chama Domo de Araguainha, pois dentro de seu centro, há uma cidade com o mesmo nome. Do corpo do astro, o que resta? A poeira de seu fragmento desaparece e sua cicatriz é uma enorme cratera. Tão grande, que acreditávamos ser invisível, mas o espaço geográfico da Terra é um espaço de leitura (Dardel, 2015). Então como apreender um pequeno fragmento de algo que sequer se consegue conceber a grandiosidade? O que significa algo que parece um grande vazio, constituindo a paisagem? E de que forma podemos adentrá-la?

Figura 2 - Minhas credenciais podem ser verificadas no site: <https://cursodedetetivegratis.com.br/>



Fonte: a autora.

Descrição: Carteira de identificação profissional. No topo, lê-se “AGENTE” em letras brancas sobre uma listra preta. Abaixo da listra, todo o fundo é branco, com marca d’água. Lê-se “MRS-ABRINP INTELIGÊNCIA E ESTRATÉGIA” logo abaixo da listra preta. À esquerda, há um distintivo prateado escrito “DETETIVE PARTICULAR”. À direita, há uma foto 3x4 de uma mulher jovem de pele clara, cabelos loiros e pretos, curtos, ondulados e presos, vestindo um paletó e gravata azuis. Abaixo da foto, constam o número de registro e o nome “DANNA LUA IRIGARAY” (fim da descrição).

A partir desses questionamentos, foi feita uma coleta de pistas no relevo, nos textos, nos sonhos, nos rastros das próprias perguntas. As vezes, as pistas podem levar ao engano, ou a lugar nenhum e nas palavras de Garcia “o lugar faz parte da experiência/ e do acontecimento/ [mesmo que não aconteça nada] (2018, p.26). Mas é do desvio que emerge o conhecimento. Algumas das pistas catalogadas¹ entre 2019 e 2023 são:

1. O mato grosso da pangeia era um mar raso;
2. Quando um corpo celeste entra na atmosfera da Terra, ele se incendeia;
3. É apenas na Terra que existe oxigênio suficiente para a combustão;
4. A via láctea tem cheiro de rum e gosto de framboesa;
5. Ícaro também caiu no mar;
6. Ulisses não suportava a ideia de cair;
7. A viagem termina em casa;
8. Existem feiticeiros que fazem consultoria através do whatsapp;
9. O conceito de céu é uma perspectiva do olhar e demanda queda;
10. Um gesto pode se tornar uma pista.

Ao chegar na cratera, era inimaginável a perspectiva do ano da queda que estava por vir. Havia começado em janeiro a catalogar os meteoritos aniversariantes do dia, em uma ação que durou um ano. Do alto da Serra da Arniqueira, os anéis da cratera se revelam quando são apontados. Como podem os artistas da paisagem observarem o horizonte, retirando o corpo do centro do espaço? Zaccagnini (2020) apresenta distintas distâncias da visão que compõem a paisagem, ela também se faz numa escala do perto, do cangote. Na escala da floresta vista de dentro. Então no momento percebi que só pude adentrar a cratera porque ela mesma havia permitido. A ideia estoica (Cauquelin, 2008) de que o vazio contém nele mesmo o devir de ser preenchido por um corpo parece tola, perante a grandiosa evidência de um desastre.

Seu relevo é todo formado do corpo revirado do planeta. As pedrinhas no chão, passaram, em segundos, por processos geológicos que deveriam ter durado milhões de anos. A ideia de que tocar um meteorito é tocar a coisa mais distante que podemos, se complementa com a ideia de, ao tocar uma cratera, toca-se também o que mais temporalmente longínquo há. E nas casas dos habitantes das cidades envolvidas pela cratera, fósseis e minerais ocupam estantes e prateleiras. Eles convivem de forma fraternal, diferentemente das práticas dos geopiratas, como são conhecidos aqueles que recolhem amostras clandestinamente.

Em 2021, a JAXA, agência espacial japonesa, trouxe com sucesso amostras de um asteroide para a Terra. As missões espaciais têm como objetivo a colonização e exploração de recursos minerais de outros astros além da Terra. A floresta sideral não é formada de plantas, mas como demonstra Krenak (2019), os não vivos, como rios e rochas, se organizam, independente da presença humana. A escuta dos astros vai muito além da escuta dos nossos desejos lançados as estrelas cadentes. E ainda assim, o brilho fugaz de uma estrela cadente, traz consigo a promessa do desastre.

A cratera revela os elementos de seus arredores e de seu centro: a queda, a colisão, a distância, o desastre, o murmúrio de um alfabeto. É uma escrita, que se apresenta diante nós, os humanos. E que, talvez um dia, possamos traduzir a poesia das rochas, em que “cada uma é uma palavra dita, há tanto tempo, pela própria terra, na imensa solidão, na imensa comunidade, do espaço.” (Le Guin, 2021, p.8). Um corpo na terra é uma escrita, como é o rastro de um cometa, uma árvore que cresce em direção ao sol e, diferente de Ícaro, não cai. Pois o sol a atravessa, se infiltrando na Terra através de suas raízes. Um astro tem formas distintas de adentrar a Terra, inclusive pela fotossíntese (Coccia, 2010). E como detetive, devo investigar.

1 A organização da lista não responde a um critério cronológico ou temático. Responde apenas à memória.

Figura 3 – Danna Lua Irigaray, Cabana da Chuva, 2019.



Fonte: a autora.

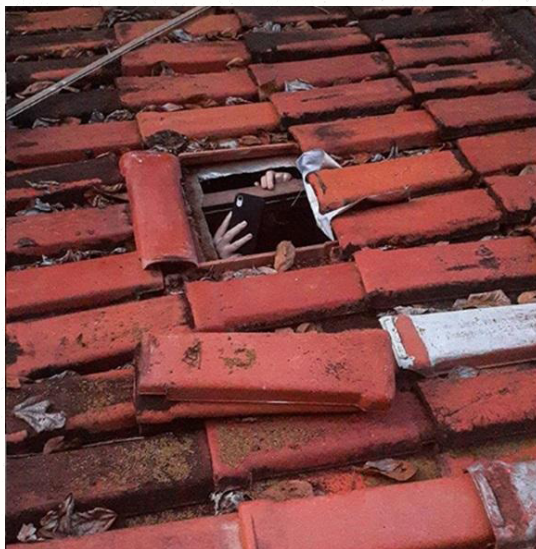
Descrição: Fotografia colorida, ao ar livre, em um campo gramado e levemente acidentado. No centro da imagem há uma pessoa de cabeça para baixo dentro de um buraco no chão. Apenas a metade inferior do corpo é visível acima da superfície: blusa acinzentada/azulada, calças pretas e botas claras. Ao fundo há alguns pequenos arbustos (fim da descrição).

Compreender nosso próprio movimento terrestre, nossa órbita é a pista principal para compreender que da queda de uma estrela, não é somente a palavra impacto, que acontece. Entre dois corpos que se movem, o que acontece é uma colisão.

Desse violento encontro, a Terra surge como um corpo de órgãos revirados, boca aberta e devoradora de astros. Nastassja Martin (2021) sobreviveu a um encontro igualmente violento com um urso, na Rússia, onde vivia com o povo Even. Esse encontro aconteceu primeiro em sonho, é impossível não ouvir as feras que falam nos sonhos. “A linguagem dos sonhos não está nas palavras, mas sob elas.” (Benjamin, 2021 p.56). Com sua boca sangrenta dentro da boca sangrenta do urso que fraturou seu crânio, algo dela permanece nele e algo dele permanece nela. O cosmos é formado por feras selvagens que conversam e se encontram. Assim como ouvir um lobo do lado de fora de casa sem vê-lo, ouvimos, ao longo da noite, o rugido do sol se aproximando cada vez mais. Há algo de sonho e de noite que antecipa a queda. Cair significa ir em direção ao centro do planeta, a noção de chão é também uma noção de dentro.

E no meu jardim, escuto a jaguatirica e encontro suas pegadas. Uma aranha armadeira me deu uma picada seca, sem inoculação de veneno. Enterro uma serpente. Mais outras estão vivas e saem de casa sem se machucarem. Com o corpo no chão, em longo repouso, é possível ser atravessada por artrópodes e plantas. E com sorte, dormida em cima de lagartos, em dias de sol. “Pedras e árvores são seres da lentidão” (Duarte, 2024, p.22). O jardim é o cosmos que evoco a saudade da cratera, mas também na cratera evocava a saudade da casa, que não é casa nenhuma física.

Figura 4 - Danna Lua Irigaray. Da série Instalação do Para-astro, 2020.



Fonte: a autora.

Descrição: Fotografia colorida em ângulo superior, mostrando um telhado de telhas cerâmicas avermelhadas, com pedras, poeira e outras sujidades. No centro, há uma abertura com duas telhas deslocadas ao lado. Por dentro dessa abertura escura, surgem as mãos de uma pessoa branca: uma delas segura um celular preto, com o lado de trás dele apontado para cima, e a outra mão segura a estrutura de madeira (fim da descrição).

A palavra solastalgia, significa não se sentir em casa, estando em casa. É um estado de sofrimento psíquico causado pelas mudanças climáticas. Na primeira vez que pesquisei “não se sentir em casa, estando em casa” encontrei o serviço mediúnico de uma pessoa que poderia se comunicar com o cosmos. Com minhas credenciais em mãos, entrei em contato relatando o desaparecimento de um corpo extraterrestre que chegou na Terra há muito tempo e que todas as pistas de uma investigação convergiam a ele, sem explicar, em momento algum, que se tratava do meteorito que caiu em Araguainha. A mensagem foi simples e direta: somos todos irmãos. Com os astros, devemos manter uma relação fraterna.

Figura 5 - Danna Lua Irigaray. Da série Instalação do Para-astro, 2020.



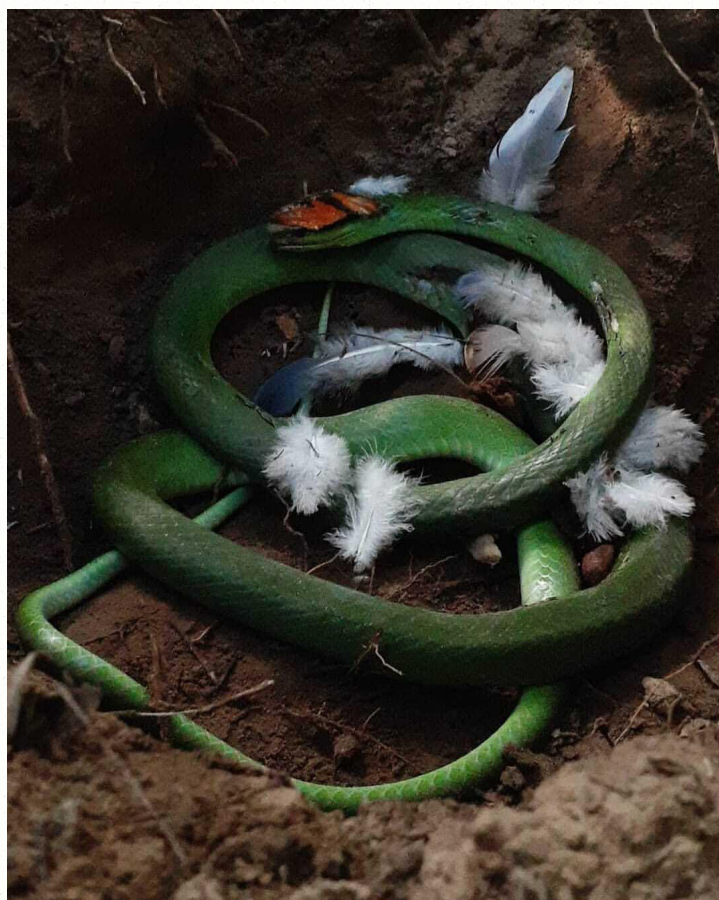
Fonte: a autora.

Descrição: Fotografia colorida de uma cama desfeita, coberta por um lençol branco amassado. Sobre o lençol, há uma grande mancha de terra ou serragem espalhada, concentrada principalmente no centro. Algumas folhas secas e murchas de cor marrom estão dispersas sobre a sujeira e o lençol. Ao fundo, é possível ver parte de uma cabeceira de ferro azul com detalhes em arabesco. Há um feixe de luz pálida no canto inferior esquerdo (fim da descrição).

Nesses últimos anos, cavei um buraco que pudesse ser um abrigo temporário para a chuva. Abri um buraco no telhado de casa, fiz inúmeras covas para os pequenos animais silvestres que encontrei mortos no meu jardim, que é igualmente uma pequena floresta.

Em junho de 2021, retirei parte do telhado do meu quarto, para que entrasse o céu. Esperava encontrar alguns dos fragmentos das 60 toneladas de meteorito que adentram a atmosfera, diariamente. Durante essa ação, que durou um mês, o que caiu, adentrando o quarto, a casa, foi pólen. Logo após a época da chuva de pólen, começa a temporada das queimadas. Não queremos que o fogo descontrolado entre em casa, embora acendemos velas e o fogão todos os dias. Depois das queimadas, chegam as tempestades, que envolvem a casa como um abraço.

Figura 6 - Danna Lua Irigaray. Meu Querido Ícarus. 2021.



Fonte: a autora.

Descrição: Fotografia colorida de uma serpente longa, fina e verde, enrolada em si mesma, em uma cavidade na terra. Espalhadas sobre o corpo e ao redor, há diversas penas e plumas brancas. Na cabeça da cobra, está pousada uma borboleta de asas laranjas e pretas (fim da descrição).

O universo não é eterno: teve um início, um nascimento e ser infinito significa apenas não ter fim. Em nossa própria infinitude, quem é vidente pode tornar-se cego, e vice-versa, como um rosto que um dia se revela crânio. Escrevo então, para os astros. Aqueles que são absolutamente um outro e, ainda assim, feitos da mesma matéria que me constitui.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. **Sonhos**. Lisboa, Edições SR Teste, 2021.

COCCIA, E. **A Vida Das Plantas**. Uma Metafísica Da Mistura. Florianópolis, Editora Cultura e Barbárie, 2010.

CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea, São Paulo, Martins Fontes, 2008.

DARDEL, E. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo, ed. Perspectiva, 2015.

DUARTE, R. T. **Pequeno Diário das Pedras**. Lisboa, Nova Mymosa, 2024.

GARCIA, M. **Parque das ruínas**. São Paulo, Luna Parque, 2018.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo, Cia das Letras, 2019.

LE GUIN, U. **A autora das sementes de acácia e outras passagens da revista da associação de therolinguística**. [s.l.] Kino Beat, 2021.

MARTIN, N. **Escute as Feras**. São Paulo, Editora 34, 2021.

ZACCAGNINI, C. Correspondência #1. **Bienal**, São Paulo, 4 fev. 2020. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/7410>.

- Corporeidade, cartografia e algoritmos: caminhar como resistência sensível

Darley Cardoso — Universidade de Brasília (UnB)

Resumo: Este artigo examina o caminhar por rotas ancestrais do Cerrado como método de investigação estética e epistemológica. O objetivo é explicitar como a caminhada pode produzir aprendizado sensorial, memória afetiva e leitura histórica do território, articulando corpo, paisagem e tecnologia em uma ecocartografia sensível. Ao tomar a Picada da Bahia, a linha de Tordesilhas e outros percursos como campos de experiência, o texto sustenta que o percurso corporal gera narrativas, registros materiais e desdobramentos artísticos derivados da própria vivência. A discussão integra fabulação crítica, cartografia como processo e mediação técnico-algorítmica situada, defendendo a caminhada como prática de pesquisa e criação.

Palavras-chave: caminhar. corporeidade. ecocartografia. arte e tecnologia.

Resumen: Este artículo examina el caminar por rutas ancestrales del Cerrado como método de investigación estética y epistemológica. El objetivo es explicitar cómo la caminata puede producir aprendizaje sensorial, memoria afectiva y lectura histórica del territorio, articulando cuerpo, paisaje y tecnología en una ecocartografía sensible. Al tomar la Picada da Bahia, la línea de Tordesillas y otros recorridos como campos de experiencia, el texto sostiene que el desplazamiento corporal genera narrativas, registros materiales y desarrollos artísticos derivados de la vivencia misma. La discusión integra fabulación crítica, cartografía como proceso y mediación técnico-algorítmica situada, defendiendo la caminata como práctica de investigación y creación.

Palabras clave: caminar. corporeidad. ecocartografía. arte y tecnología.

1. Introdução

O presente artigo parte de uma hipótese direta: caminhar pode ser uma forma de conhecer. No caso desta pesquisa, caminhar por rotas ancestrais do Cerrado – como trechos da Picada da Bahia, passagens associadas à linha de Tordesilhas e outros caminhos de circulação, coleta e travessia – é tratado como prática estética, procedimento investigativo e gesto de escuta. O corpo, nessa perspectiva, é um organismo sensível que lê o território pela sola dos pés, pela respiração, pelo vento na pele, pela umidade, pelo cheiro das plantas e pelos sinais inscritos nas rochas, no solo e na vegetação.

A pergunta que orienta o texto é: como transformar a caminhada em método de produção de conhecimento sem reduzi-la a metáfora? A resposta proposta é que o ato performativo de percorrer um determinado território, quando acompanhado por diário de campo, imagens, registro sonoro, coleta material responsável e dados corporais ou ambientais, além de produzir uma aprendizagem sensorial do território, ao mesmo tempo, tais registros podem ser utilizados para gerar obras derivadas da experiência. Onde mapas, desenhos, suportes artesanais, instalações, registros audiovisuais, sonificações ou interfaces, se tornam desdobramentos da própria travessia.

Nesse enquadramento, o artigo articula corpo, território, história e fabulação crítica. Com o objetivo de ler o que foi apagado, deslocado ou recoberto por regimes coloniais de nomeação. A caminhada se torna, assim, uma forma de aproximar memória afetiva e conhecimento situado, convertendo o território em campo de pesquisa e a pesquisa em experiência incorporada.

Nesse sentido, o artigo dialoga com cartografias críticas, com a crítica à objetividade cartográfica e com debates sobre memória coletiva e tecnicidade.

2. Corpo, experiência e memória sensível

A base conceitual para essa discussão passa pela ideia de corpo vivido. Em Merleau-Ponty (1999), a percepção acontece por meio de um corpo situado no mundo. Sendo o corpo a abertura primária ao mundo; não se trata de um objeto entre objetos, mas de uma condição de acesso ao sensível. Isso é decisivo porque desloca o caminhar do campo da mera locomoção para o da experiência encarnada. Caminhar é perceber. E perceber, aqui, significa tocar o mundo com o corpo inteiro. Michel de Certeau (1998) acrescenta uma formulação decisiva ao pensar o ato de caminhar como prática que escreve a cidade com o corpo. Embora seu foco seja o urbano, a ideia é produtiva para pensar trilhas, veredas e caminhos ancestrais: o percurso não é apenas atravessamento, mas inscrição.

Halbwachs (2006) ajuda a aprofundar o problema ao mostrar que a memória é socialmente estruturada. O caminhar por trilhas do Cerrado não ativa apenas lembranças individuais do performer; ele põe em relação lembranças familiares, coletivas, territoriais e históricas. Por isso, a memória afetiva mobilizada pelo percurso parte do modo como os lugares se tornam legíveis, compartilháveis e discutíveis. Em uma perspectiva que se fortalece quando articulada à cartografia como acompanhamento de processos, conforme Kastrup, Passos e Escóssia (2009). Nessa tradição, cartografar não significa apenas medir e representar, mas seguir devires, registrar intensidades e produzir conhecimento junto com o campo.

Essa dimensão pode ser enriquecida com Milton Santos (1996), para quem o espaço não é cenário vazio, mas conjunto indissociável de objetos, ações, técnicas, tempo, razão e emoção. A escolha de determinado percurso no território define quais temporalidades serão acessadas, quais camadas históricas serão lidas e quais fricções entre técnica e vida serão colocadas em jogo. O Cerrado, portanto, é espaço vivido, atravessado por história, conflito e materialidade.

Assim, esta pesquisa desloca o olhar para um cenário em que território, memória e arte se entrelaçam. Onde o Cerrado passa a ser o interlocutor e a vegetação, o solo, a água, o clima, os sinais corporais e os materiais orgânicos tornam-se componentes de uma mesma trama de investigação.

3. Cartografia crítica, fabulação crítica e memória

A crítica de Harley (1989) é central porque desnaturaliza a cartografia. Mapas não espelham o real de maneira neutra; eles selecionam, hierarquizam e silenciam. Por exemplo, a linha de Tordesilhas - que foi objeto de pesquisa artística e performance que se desdobrou em obras derivadas - nesse sentido, não deve ser lida apenas como coordenada histórica, mas como dispositivo colonial de partilha, corte e legitimidade. Quando essa linha é reencontrada pelo corpo caminhante, ela deixa de ser um traço abstrato e passa a operar como ferida histórica, isto é, como marca de uma distribuição desigual do espaço e da memória, e no território de disputa.

Deleuze e Guattari (1995) pensam o mapa como cópia ou decalque, eles o definem como abertura, conexão e experimentação. O mapa não reproduz um território já dado; ele se faz no contato com o real e admite múltiplas entradas, saídas e modificações. Essa distinção é importante porque permite afirmar que a ecocartografia sensível não é representação fixa, mas produção processual de relações entre corpo, matéria e história.

Foucault (2008), trata na sua “arqueologia do saber”, chama a atenção às camadas, às discontinuidades e aos regimes de enunciação. A caminhada, nessa perspectiva, não recupera uma verdade pura do passado; ela desloca formas de dizer, de classificar e de lembrar. Já a fabulação crítica, em Hartman (2007; 2019), oferece um modo rigoroso de trabalhar com lacunas: não inventar sem lastro, mas produzir narrativa a partir do que o arquivo não conseguiu conservar ou admitir. A autora propõe combinar rigor histórico e imaginação para expor aquilo que a documentação oficial não registra ou silencia. Aplicada à pesquisa em arte e território, esse conceito permite reinscrever presenças soterradas sem confundi-las com invenção arbitrária. Fabular criticamente é elaborar uma escrita capaz de responder às lacunas produzidas pela violência histórica. E com Haraway (2016), que insiste em conhecimentos parciais, localizados e responsáveis. A noção de memória coletiva é útil porque desloca a experiência individual do caminhar para uma dimensão compartilhada. Trilhas, veredas e rotas de coleta e caça não são apenas memórias privadas do performer; são também sedimentações de uso, circulação e permanência de outros sujeitos, humanos e não-humanos, no território.

Essa combinação - Harley, Deleuze e Guattari, Foucault, Hartman e Haraway - sustenta a passagem do mapa-representação para o mapa-processo. A cartografia aqui defendida não é um espelho; é um campo de disputas, afetos e leituras em ato.

4. Metodologia: pesquisa baseada em processo e ecotécnica

A metodologia estrutura-se em quatro momentos interdependentes, como um circuito processual que articula investigação teórica, experiência sensível, prática performativa e elaboração estética-tecnológica. Trata-se de uma abordagem alinhada à cartografia como método (Kastrup; Passos; Escóssia, 2009), em que o conhecimento emerge no próprio percurso e nas relações que se estabelecem entre corpo, território e memória.

O primeiro momento corresponde à pesquisa documental e à revisão bibliográfica, realizadas previamente ao trabalho de campo. Esta etapa constitui uma imersão em arquivos históricos, cartográficos e narrativos, articulada a uma leitura crítica da literatura. O território é compreendido como construção histórica atravessada por disputas de poder, apagamentos e reinscrições. A investigação mobiliza mapas históricos, registros coloniais, relatos de viajantes, documentos institucionais e produções acadêmicas, permitindo identificar lacunas, silenciamentos e sobreposições narrativas. Nesse sentido, dialoga com a crítica cartográfica de Harley (1989), ao entender os mapas como discursos ideológicos, e com Halbwachs (2006), ao reconhecer a memória como fenômeno coletivo e socialmente situado. Este momento busca uma construção de um campo problemático que orienta o deslocamento em campo, permitindo que o performer/artista-pesquisador acesse o território já tensionado por questões históricas e epistemológicas.

O segundo momento consiste na experiência de campo, na qual o caminhar é assumido simultaneamente como prática investigativa e gesto performativo. A caminhada aqui é entendida como modo de produção de conhecimento situado, no qual o corpo atua como interface sensível entre território, memória e percepção. Inspirada na noção de mapa como processo em Deleuze e Guattari (1995), essa prática recusa a lógica do decalque e se afirma como construção aberta, rizomática e relacional. O performer experimenta o território por meio dos sentidos — percebendo o vento, a temperatura, as texturas e os sons — ao mesmo tempo

em que lê marcas inscritas na paisagem, como trilhas, rochas, vegetação e vestígios de presença humana. Nesse processo, reconhece camadas históricas sobrepostas, que envolvem tanto as presenças dos povos originários quanto as intervenções coloniais e suas continuidades contemporâneas. A caminhada constitui, assim, uma forma de pensamento em ato, em que percepção e cognição se articulam, e configura-se como performance na medida em que implica presença situada, duração e inscrição no espaço.

O terceiro momento envolve a coleta e a produção de dados sensíveis, entendidos como registros expandidos da experiência. Esses dados não se limitam a informações quantitativas, mas incorporam dimensões qualitativas e afetivas da vivência no território. São mobilizados diferentes dispositivos e materiais, como sensores fisiológicos — que captam frequência cardíaca e ritmo de deslocamento —, registros ambientais, anotações de campo, narrativas orais, imagens, sons e a coleta de elementos materiais do próprio território, como fibras vegetais. Esses registros são tratados como fragmentos de memória — vestígios de uma experiência situada — que carregam marcas da relação entre corpo e ambiente. Em diálogo com Stiegler (2007; 2011), essa etapa busca produzir formas de exteriorização da experiência que resistam à padronização e à abstração da indústria de dados, privilegiando uma dimensão relacional, temporal e sensível.

O quarto momento corresponde à transcrição da experiência em obra, entendida como processo de tradução e reconfiguração dos dados coletados em um dispositivo estético-tecnológico. Essa transcrição não opera como representação fiel do percurso, mas como recomposição sensível que articula dados fisiológicos e ambientais, registros narrativos e imagéticos, materiais físicos do território e sistemas algorítmicos treinados com dados situados. O resultado pode assumir a forma de uma instalação, interface interativa ou ambiente imersivo, no qual o agente fruidor participa da experiência, sendo afetado por ritmos, variações e narrativas derivadas da caminhada. Nesse contexto, a obra configura-se como uma ecotécnica, articulando corpo, tecnologia e território, e instaurando um espaço de convivência entre diferentes regimes de percepção. A presença do algoritmo não visa automatizar a experiência, mas ampliar sua capacidade de reverberação, mantendo seu vínculo com o contexto de origem. A transcrição constitui, assim, uma continuidade da performance, na medida em que o gesto do caminhar se prolonga na obra, que passa a operar como um arquivo vivo, relacional e aberto à interação e à fabulação crítica por parte do público.

Dessa forma, os quatro momentos — investigação documental, caminhada performativa, coleta sensível e transcrição em obra — constituem um circuito integrado no qual o conhecimento é produzido no encontro entre corpo e território, a memória é ativada como experiência vivida, a tecnologia atua como meio de amplificação e a arte se afirma como forma de pensamento e elaboração crítica.

5. Ecocartografia sensível e experiência corporal

A discussão aqui visa fortalecer o entendimento do ato performativo de caminhar como gerador de obras derivadas. No caso de percursos como a Picada da Bahia ou a linha de Tordesilhas, a travessia originou mapas sensíveis, fotografias e vídeos, papéis de fibra vegetal, instalações, narrativas textuais, instalações e interfaces interativas. Onde o ponto central é a cadeia de traduções mobilizada pela travessia. Essa sequência de traduções tem valor epistemológico: o caminho percorrido pelo corpo, além de aprendizado e lembrança, produz forma. E essa forma é tanto estética quanto política, pois restitui presenças que a cartografia colonial tentou fixar ou apagar. Ao ler gestos inscritos nas rochas, marcas de água ou vestígios no solo, o performer interpreta uma história material que envolve povos originários, transformações coloniais e disputas contemporâneas pelo território. Como enfatiza Medeiros (2014), a performance não se limita à representação; ela “presentifica” algo que antes não estava posto, evidenciando o caráter de revelação da realidade que a experiência performativa assume.

Essa abordagem ganha urgência diante da relevância ambiental do território. O Cerrado — nas imediações do Distrito Federal onde foi realizada a pesquisa de campo — é reconhecido como um *hotspot* global de biodiversidade, abrigando milhares de espécies endêmicas, mas sofre pressões intensas de expansão urbana, agropecuária e incêndios. Essa condição justifica a necessidade de uma abordagem que una arte, cuidado ambiental e reflexão territorial. A escolha de materiais do Cerrado, portanto, não deve ser pensada como extração estética descontextualizada, mas como gesto que depende de critério ecológico e responsabilidade. Em suma, a ecocartografia proposta aqui conecta a experiência performativa aos

saberes e ritmos do bioma, reforçando a ligação entre atividade artística e sustentabilidade local.

No plano da recepção, a obra não entrega ao agente fruidor uma verdade pronta; ela propõe uma experiência sensorial e reflexiva. Convida-se o público a sentir o território por meio do próprio percurso, da materialidade dos artefatos, da interação ou da escuta atenta. O espectador é chamado a recompor as relações entre corpo, mapa e história, em vez de apenas contemplar um resultado visual. Nesse sentido, como observa Medeiros (2014), a performance “joga na cara o real irreduzível a representações”, fazendo presente algo que antes não estava dado.

Assim, a caminhada e suas derivadas operam como mapas-processo viventes: gestos estéticos que atuam simultaneamente como arquivo ativo e dispositivo de resistência, fazendo emergir narrativas coletivas ocultas e desafiando a neutralidade das representações cartográficas. A obra, então, se torna um modo de pensar com o corpo, com o território e com os materiais que emergem da caminhada. E se houver uso de sensores, visualização de dados ou sonificação, isso deve ser entendido como mediação poética e analítica.

6. Considerações finais

Conclui-se que a caminhada, neste artigo, opera como um método de produção de conhecimento sensível, situado e relacional. Ao articular pesquisa documental, revisão bibliográfica, travessia em campo, coleta de dados sensíveis e transcrição performativa em obra, o trabalho demonstra que o corpo caminhante não apenas percorre o território: ele o lê, o interpreta e o reinscreve criticamente. Nesse processo, a experiência se converte em matéria de pensamento, em forma de investigação e em disparador de obras.

A contribuição central da proposta está em mostrar que o território, quando atravessado por uma escuta atenta, produz aprendizado pelos sentidos. O vento, a temperatura, a textura do solo, os vestígios inscritos na rocha, as marcas da água, as trilhas antigas e os rastros deixados por povos originários e por intervenções coloniais deixam de ser simples elementos da paisagem e passam a constituir uma trama de memória, presença e historicidade. Assim, a caminhada performativa ativa uma memória afetiva e coletiva que desloca a cartografia do plano da representação fixa para o campo do mapa-processo, em que conhecer é também sentir, rememorar e reorientar o olhar sobre o que foi apagado ou silenciado.

As obras derivadas dessa experiência — mapas sensíveis, registros imagéticos, materiais produzidos com fibras vegetais, instalações, narrativas textuais, instalações, interfaces interativas e demais transcrições expandida da performance — não funcionam como desfecho ilustrativo, mas como continuidade crítica da travessia. Elas operam como dispositivos de mediação entre a experiência do performer/artista-pesquisador e a fruição do público, ampliando a percepção do território e instaurando novas relações entre corpo, história e tecnologia. A presença da mediação tecnológica, nesse contexto pode ampliar sua potência sensível, desde que permaneça vinculada ao território, à escuta e à responsabilidade ética sobre os materiais e narrativas mobilizados.

Dessa forma, o texto reafirma que a ecocartografia proposta é uma prática de pensamento encarnado, atravessada por crítica colonial, fabulação crítica, memória social e atenção ecológica. Ao reposicionar a caminhada como gesto epistêmico e performativo, o artigo sustenta que mapear é também narrar, cuidar, reativar presenças e produzir relações. O que emerge, ao final, não é uma verdade fechada sobre o território, mas um campo de convivência entre corpo, história, paisagem e linguagem, no qual a arte se afirma como modo de investigação e como forma de devolver ao sensível aquilo que a lógica colonial e instrumental tantas vezes procurou silenciar. O território emerge como campo de coimplicação entre seres, memórias e materialidades.

Referências Bibliográficas

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: making kin in the chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

HARLEY, J. B. *Deconstructing the map*. *Cartographica*, v. 26, n. 2, p. 1-20, 1989.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTMAN, Saidiya. *Lose your mother: a journey along the atlantic slave route*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

HARTMAN, Saidiya. *Wayward lives, beautiful experiments: intimate histories of social upheaval*. New York: W. W. Norton, 2019.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Performance, charivari e política*. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v.4, n.1, p.47-59, jan./abr. 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Organizado e traduzido por Maria Beatriz Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.

STIEGLER, Bernard. *Technics and time, 3: cinematic time and the question of malaise*. Stanford: Stanford University Press, 2011.

• Caminhando na penumbra: Deslocamentos, paisagem e imaginação política

Felipe Matheus Pires da Conceição

Resumo: O presente artigo discute o deslocamento como metodologia de investigação em minha prática artística, compreendida como a consecução de projetos permeáveis de longa duração, partindo do processo desenvolvido na pesquisa de mestrado. Em um primeiro momento, abordarei experiências de deslocamento em Berlim, por meio das quais a imagem da noite é elaborada como figura de um tempo de incerteza radical, marcado por instabilidades políticas e a persistente ameaça autoritária. Em uma segunda etapa, volta-se às caminhadas noturnas realizadas entre 2020 e 2023, nos setores Jaó, Santa Genoveva e Jardim Guanabara, em Goiânia. A análise de obras apresentadas na exposição *Deslocar-se na penumbra* permite observar como a caminhada se constitui, em minha produção, como operação geopoética de investigação da paisagem e de desestabilização do ponto de vista.

Palavras-chave: Caminhada. Deslocamentos. Paisagem. Política. Memória.

Abstract: This article examines displacement as a methodological approach within my artistic practice, understood as the unfolding of long-term, permeable projects, and grounded in the process developed during my master's research. In a first moment, it addresses experiences of displacement in Berlin, through which the image of night emerges as a figure of a time of radical uncertainty, marked by political instability and a persistent authoritarian threat. In a second moment, the text turns to the nocturnal walks undertaken between 2020 and 2023 in the Jaó, Santa Genoveva, and Jardim Guanabara districts of Goiânia. The analysis of works presented in the exhibition *Deslocar-se na penumbra* shows how walking becomes, in my practice, a geopoetic operation for investigating landscape and destabilizing the point of view.

Keywords: Walking. Displacements. Landscape. Politics. Memory.

Em 2023, apresentei a dissertação de mestrado *Na noite que ronda, deslocar-se na penumbra*¹, um texto construído a partir de diferentes entradas de diários, compostas por notas, relatos de viagem e o que denominei *textos-enquanto-se-caminha*². Apresentadas em ordem não cronológica, elas foram acompanhadas por conjuntos de imagens, desenhos, fotografias e mapas realizados e/ou coletados no período entre 2019 e 2023. O texto foi construído, assim, pela conjunção de materiais que versavam sobre as experiências e as reflexões decorrentes da reiterada prática do atravessamento de um espaço específico, situado na região norte da cidade de Goiânia, em caminhadas noturnas realizadas diariamente durante o lúgubre período da pandemia de COVID-19.

Em minha pesquisa artística, compreendo as produções como projetos permeáveis de longa duração, nos quais o gesto poético de caminhar constitui uma metodologia de investigação, uma operação geopoética e dialética de traçar conexões entre as diferentes camadas dos espaços, experienciadas pela iteração do deslocamento. Nesse sentido, entre 2020 e 2023, meus trânsitos culminaram na construção de um trajeto entre três bairros da cidade, os setores Jaó, Santa Genoveva e Jardim Guanabara. Diante do extravasamento da dimensão banal dessa espacialidade familiar, que compunha as cercanias de onde habitava, passei a me interessar por suas condições de emergência e pela investigação de suas tessituras, em uma prática espiralada de deslocamento espacial, na busca de um tempo da experiência que permitisse acessar suas variadas camadas, históricas, urbanísticas, ideológicas, cotidianas, relacionais ou simbólicas. Algo que também se vinculou a experiências e memórias de outros lugares, como a cidade de Berlim e o campo de concentração de Sachsenhausen, em Oranienburg, na Alemanha.

O resultado desses percursos foi o entrecruzamento entre diferentes tempos e espaços, o que permitiu

1 Dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB), na linha de pesquisa *Deslocamentos e Espacialidades*, sob orientação da Profa. Dra. Karina Dias. Disponível em: < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/48740> >. Acesso em: 10 de mar. 2026.

2 Os *textos-enquanto-se-caminha* consistem em cartografias descritivas, acompanhadas de registros fotográficos, inspiradas em procedimentos como os das psicogeografias situacionistas.

a qualificação de uma interrogação primordial para a pesquisa, referente às formas de se caminhar na noite de um tempo, compreendida, aqui, como a imagem de um momento de incerteza radical, que exige constante vigília. Permeado por instabilidades políticas, sociais e intersubjetivas, esse tempo evidencia certa ameaça autoritária persistente, que parece estar vinculada aos impasses de um conturbado passado recente da política nacional, às proximidades dos totalitarismos modernos e às tensões geopolíticas em escala global. Tal quadro se manifestava então decisivamente no contexto da crise sanitária e de saúde pública da pandemia e na conflagração política e institucional que assolava o país.

Neste artigo, procuro discorrer sobre essa enigmática imagem noturna da penumbra e observar a constituição do deslocamento como procedimento de investigação da paisagem e de camadas de espaços em minha prática artística. Para tanto, debruço-me sobre alguns trabalhos que compuseram a mostra *Deslocar-se na Penumbra*³, realizada no Centro Cultural UFG, em 2025, e que constitui o resultado mais recente da pesquisa apresentada na dissertação. Essas obras demonstram a abordagem do deslocamento como estratégia de desedentarização do pensamento e de desestabilização do ponto de vista, em diálogo com autoras e autores que pensam o deslocamento como um gesto poético e investigativo, e a paisagem como dispositivo simbólico de organização da percepção visual do mundo.

Na noite que ronda

“Uma imagem que sai da escuridão é uma imagem que emerge das sombras ou da indistinção e vem ao nosso encontro. [...] Uma imagem que sai da escuridão surge em nossa direção. Surge para que o que ali vemos possa realmente olhar para nós e, portanto, nos tocar de alguma forma. As maneiras de tocar? São inúmeras, sem dúvida: vão desde o carinho ao arranhão, ou do beijo dado ao golpe infligido ao outro (passando, entre outras possibilidades, pelo frio aperto de mão muitas vezes demonstrado por imagens que se contentam em ser “constatativas”). Como tocar sem machucar? Como, inversamente, tocar sem hipocrisia, ou seja, não se contentar em ir na direção dos pelos?”⁴

Ao compreender o espaço como produto de inter-relações, como esfera da multiplicidade coetânea e como instância sempre em construção, Doreen Massey⁵ sustenta que não apenas o espacial é político, mas também que o modo como o pensamos pode deslocar a formulação das questões políticas e, sobretudo, atuar decisivamente sobre a estrutura imaginativa que permite a abertura para uma dimensão genuína do político.

Entre o final de 2018 e os primeiros meses de 2019, período em que me encontrava em Berlim para participar de uma residência artística, propus-me a pensar sobre os possíveis paralelos entre o momento vivido no Brasil, durante a transição que inaugurava o mandato presidencial de Jair Bolsonaro, político da extrema-direita que dava vazão a um discurso nacionalista, persecutório e conservador, e a história moderna da Alemanha. Busquei, assim, não uma comparação alarmista e anacrônica entre o panorama brasileiro e a barbárie protagonizada na Segunda Guerra Mundial, mas uma reflexão sobre a infiltração sorrateira do discurso totalitário e sua condução à prática, sobretudo em momentos de conflagração política alimentados por cenários agravados de crise econômica e social. Atento às marcas do totalitarismo deixadas no século XX europeu, procurei investigar espaços significativos em Berlim e em seus arredores, recolhendo informações e impressões em meus deslocamentos.

Durante esse período, as caminhadas me levaram, por exemplo, às florestas alemãs, como a que margeia o campo de concentração de Sachsenhausen, em Oranienburg. Lá, dediquei-me a refletir, em produções

3 Exposição individual realizada no Centro Cultural UFG, em Goiânia, com abertura em 5 de agosto de 2025 e visitação de 6 de agosto a 20 de setembro de 2025, sob curadoria de Paulo Duarte-Feitoza. Catálogo disponível em: < <https://portaldelivros.ufg.br/index.php/cegrafufg/catalog/book/928> >. Acesso em 16 de abr. 2026.

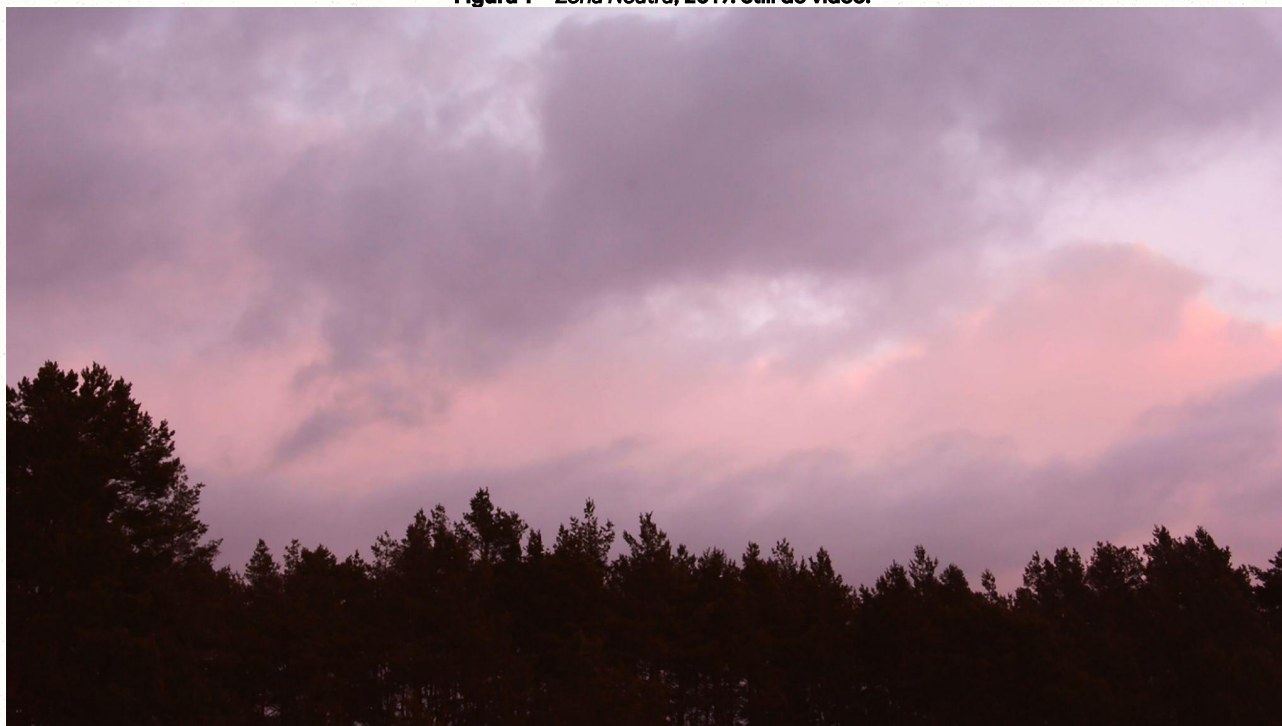
4 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sortir du noir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015. p.25

5 MASSEY, Doreen. *For space*. London: SAGE Publications, 2005.

como o vídeo *Zona Neutra*⁶ (Figura 1), sobre a relação entre a paisagem e a construção ideológica do nacional-socialismo. Na tensão histórica que marcou o período de unificação nacional alemã, após 1870, quando se conjugaram território e a ideia de Nação Alemã, o regime nazista encontrou terreno fértil para seu assentamento ideológico, como observa Antonio Carlos Vitte⁷. Pensando sobre o artifício retórico de construção da paisagem⁸, refleti, assim, sobre o sequestro da paisagem pela máquina propagandística do III Reich, que vinculava a ideia de povo (*Volk*) ao suposto direito natural à terra e à sua ocupação.

Períodos como o início de 2019, em que uma intolerância crescente ganhava força e um nacionalismo hostil atravessava a comunicação estatal com um discurso de fabricação de inimigos internos, sob a dissimulação de um suposto conservadorismo político, econômico e religioso de essência difusa, pareciam instar a coragem de uma profunda reflexão.

Figura 1 – *Zona Neutra*, 2019. Still de vídeo.



Fonte: Matheus Pires. *Zona Neutra*, 2019. Vídeo. Duração: 6 min 24 s.

Descrição: Fotografia colorida de paisagem com pouca luz. Na parte de baixo, vê-se a silhueta escura e contínua de uma linha de árvores. O céu ocupa a maior parte da composição, preenchido por nuvens em variados tons de rosa, lavanda e cinza arroxeado (fim da descrição).

Outra espacialidade significativa para a pesquisa foi a floresta de Grunewald. Deslocando-me por seu território, a partir da vizinhança do bairro de Charlottenburg-Wilmersdorf, investiguei as camadas de tempo compactadas na colina de Teufelsberg. A “montanha do diabo”, em tradução literal, é uma das duas colinas artificiais erigidas na floresta sobre milhões de toneladas de escombros da Berlim devastada. Após

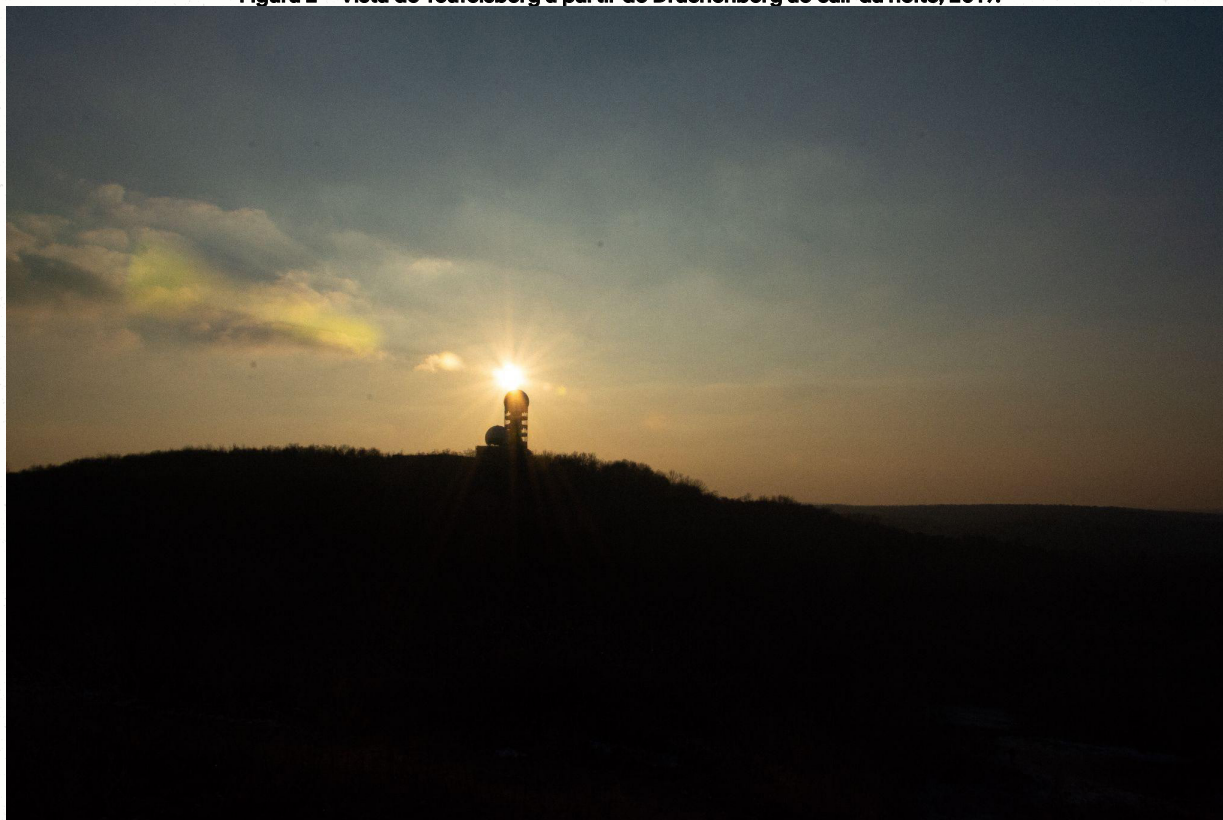
6 *Zona Neutra*, 2019. Matheus Pires. Vídeo. Duração: 6 minutos e 24 segundos. Disponível em: < <https://vimeo.com/316430479> >. Acesso em: 10 mar. 2026.

7 VITTE, Antonio Carlos. A preservação da paisagem e a conservação da natureza no III Reich. *Confins* [En ligne], n. 32, 2017. Disponível em: < <http://journals.openedition.org/confins/12287> > . Acesso em: 20 jan. 2026.

8 Penso aqui sob a inspiração da noção formulada por Anne Cauquelin de que a operação que garante o transporte de uma realidade para sua imagem, isto é, a transposição do artificial ao natural, é retórica, e de que a paisagem constitui uma forma retórica, um modo de percepção estruturado e formalizado pela perspectiva e por operações complementares que adequam aquilo que é percebido. CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007, p. 108-127.

a guerra, grande parte dos destroços da cidade foi descarregada ali⁹, soterrando as ruínas do prédio da *Wehrtechnische Fakultät*, aquilo que seria um avançado centro militar de instrução da elite do exército nazista, integrado a um ambicioso projeto arquitetônico conduzido por Albert Speer, arquiteto-chefe do III Reich¹⁰. Trata-se do ponto mais alto da cidade de Berlim. No alto da colina de 80 metros, podem-se observar alguns dos domos geodésicos sobre os edifícios que abrigavam a estação de interceptação de sinais construída pela *National Security Agency* (NSA), em um território localizado no Setor Britânico da Berlim Ocidental, durante a Guerra Fria (Figura 2). Essa base espiã se tornou operacional em 1963, devido a uma vantagem estratégica de posicionamento que a colina oferecia para a interceptação do tráfego de informações militares e comunicações entre os países soviéticos e Berlim Oriental.

Figura 2 – Vista de Teufelsberg a partir de Drachenberg ao cair da noite, 2019.



Fonte: Registro do autor.

Descrição: Fotografia colorida de paisagem em contraluz, com o sol baixo. No primeiro plano, a colina alta está em silhueta totalmente negra contra o céu. No topo da colina, destaca-se a silhueta de uma estrutura alta com cúpulas no topo. O sol está posicionado exatamente atrás da cúpula mais alta. O céu apresenta um degradê suave que vai do azul escuro no topo ao amarelo pálido e alaranjado próximo ao horizonte, com algumas nuvens à esquerda (fim da descrição).

Ao subir a colina de Drachenberg, a outra elevação resultante do acúmulo dos escombros, observei silenciosamente, enquanto a noite se formava, o panorama da cidade de Berlim. De lá, senti-me atravessado por uma imagem, como um relâmpago do passado¹¹: um horizonte prefigurado na paisagem anunciava-se como a noite de um tempo. Como compreender, em sua forma fugidia e intempestiva, a dimensão dos estratagemas próprios de um período de avizinhamentos autoritários, que exigiam um olhar de

9 Esta reflexão parte de dados da pesquisa desenvolvida por Anca Benera e Arnold Estefán. BENERA, Anca; ESTEFÁN, Arnold (ed.). *Debrisphere: landscape as an extension of the military imagination*. Bucharest: PUNCH, 2018.

10 Utilizo informações consultadas no artigo *Die Wehrtechnische Fakultät und die Hochschulstadt unter dem Teufelsberg*. Disponível em: < <http://berlin.bahninfo.de/wth.htm> >. Acesso em: 10 de mar. 2026.

11 Faço aqui um diálogo com a quinta tese de Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*. BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 243.

arqueólogo¹² para a paisagem?

Em sua visita a Auschwitz, Georges Didi-Huberman¹³ observa que, embora os nazistas houvessem demolido as instalações da câmara de gás na tentativa de ocultar as evidências dos crimes hediondos cometidos, o chão de cimento do recinto permanecera firme, pois não lhes ocorrera destruir o solo. Em Teufelsberg, as duas colinas artificialmente construídas sobre os escombros de uma guerra não aparentavam ser mais do que proeminências geológicas a se misturar ao território da floresta de bétulas. A base militar de interceptação é hoje um conhecido *hidden place*, associado a festas de música eletrônica, *tours* turísticas alternativas e aos murais de grafite. Os solos, prossegue Didi-Huberman¹⁴, conversam conosco à medida que sobrevivem, e sobrevivem por serem considerados sem consequências, neutralizados. No entanto, segundo o autor¹⁵, eles são a casca da história e, tal qual um arqueólogo, interrogá-los em suas camadas de tempo, fazendo emergir o que está oculto, é, sem dúvida, uma forma de compreender o presente. Afinal, “vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados”¹⁶.

Essas experiências de deslocamento trouxeram maior conscientização metodológica à construção de meus procedimentos poéticos. Além disso, apontavam para um interesse em compreender a paisagem como mecanismo cultural e, como enfatiza Michel Collot¹⁷, para um duplo sentido de inspiração na tradição fenomenológica, em que a paisagem tanto provoca o pensamento quanto o pensamento se desdobra como paisagem. Destaco, em seguida, um diálogo entre essas imagens interrogantes e meus percursos em Goiânia, introduzindo, para tanto, algumas de minhas produções que compuseram a exposição individual *Deslocar-se na penumbra*.

Deslocar-se na penumbra

Após o retorno ao Brasil e a posterior deflagração da pandemia de COVID-19, as experiências com aquelas paisagens na Alemanha me instaram a repensar o espaço em que me encontrava inscrito: os arredores de minha casa, o bairro onde habitava e suas vizinhanças, sobretudo em um momento de crise sanitária e instabilidade política e democrática no Brasil, que incidiu severamente sobre o convívio intersubjetivo e o espaço cívico.

Nesse sentido, diante do isolamento social, caminhar me pareceu uma necessidade fundamental para a espacialização do pensamento, um exercício de repetição monótona, realizado a passos lentos e uniformes, por um trajeto deslocado de sua banalidade usual pela crise pandêmica. Uma prática de conhecimento ambulatório, atenção dos pés, em contínuo monitoramento perceptual, como sugere Tim Ingold¹⁸. À medida que iniciei meus deslocamentos noturnos, procurei um ritmo, experimentei possibilidades de arranjo, desenhando, assim, meus percursos. A solitude foi imprescindível, embora talvez seja, efetivamente, impossível caminhar plenamente só. Quando o caminho se inicia, já somos dois, escreveu Frédéric Gros¹⁹. O diálogo entre o corpo e a alma, a testemunha vigilante que o anima. A voz que o conduz.

Equilibrar o peso do corpo no avançar das passadas, estar atento à *noite*, suas formas indistintivas, às armadilhas e assombros desse panorama, esse era o procedimento. No acúmulo das experiências de deslocamento, os diários de bordo apontavam para encontros entre camadas de tempo que, em uma espécie de pátina, permitiam o cruzamento de memórias, suscitavam interesses investigativos e sugeriam percursos.

12 Diálogo poético com as reflexões de Georges Didi-Huberman em *Cascas*. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

13 Idem.

14 Idem.

15 Idem.

16 Idem., p.70

17 COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

18 INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios para o movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015. p.88

19 GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2021.

No exercício de observar as transformações do espaço e na tentativa, sempre fadada ao fracasso, de esgotá-lo, deparo-me com sua amplitude simbólica e com a espessura de suas lacunas. Começo a desenvolver cartografias descritivas, que denomino *textos-enquanto-se-caminha*, acompanhadas de registros fotográficos (Figura 3), os quais subsidiaram posteriormente sua apresentação na dissertação. Nesse sentido, diante do agrupamento de perspectivas parciais e reconfiguráveis dadas à minha visão pelo deslocamento do ponto de vista ao longo dos anos nessa espacialidade²⁰, assim como pelas relações entre aquilo que se fazia visível e o que se ocultava neste exercício de percepção, esses textos foram sendo construídos (Figura 4).

Figura 3 – Registros fotográficos analógicos do trajeto noturno entre os bairros Jaó, Santa Genoveva e Jardim Guanabara, 2023.



Fonte: Registros do autor.

Descrição: Montagem composta por quatro fotografias em preto e branco: estátua de uma figura feminina sobre um pedestal alto; estrutura cilíndrica alta e clara em uma área urbana; frente de um caminhão imerso na penumbra; silhueta de uma pessoa aparentemente armada, em frente a um estabelecimento com grades brancas, aparecendo parcialmente um letreiro (fim da descrição).

20 Diálogo com Michel Collot. COLLOT, Michel. Poética e filosofia da paisagem. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. p.17-20

Figura 4 – 29.05.2023, da série Textos-enquanto-se-caminha.

o mato foi capinado no pátio da locadora de veículo abandonada, na entrada do desembarque do terminal desativado do aeroporto > poste de iluminação inclinado a 45°, indício de uma colisão> o grande estacionamento vazio está fechado, gramado alto no passeio >> o espaço entre as guaritas foi isolado por uma tela de arame hexagonal > abertura de pedestres trancada por cadeado dourado e corrente > vejo as folhas secas no chão, calçamento quebrado pelo crescimento das raízes de uma árvore > ponto de ônibus vazio, o estacionamento 24h ao lado do hotel Santos Dumont foi reformado e está alugando >> som da rotação da hélice de um helicóptero > passo pelo caminhão que está estacionado sempre no mesmo lugar desde o início da pandemia, calor do motor,	forte odor de borracha queimada>> antiga placa da prefeitura de Goiânia, placa carcomida com a inscrição 'rua Santos Dumont - Bairro Santa Genoveva' > um homem e uma mulher esperam em frente ao gradeado, na lateral da pista de pouso, para ver a decolagem de um jato >>> viro à direita para tomar a avenida São Francisco>> galpão de uma distribuidora de cocos foi transformado em um restaurante com música ao vivo, chamado Empório Aeroporto > tráfego elevado de veículos, grande pichação no muro da pista do aeroporto 'Alckmin já' > placa amarela 'PERIGO' – com o símbolo da caveira com a base na intersecção de dois ossos cruzados diagonalmente – lembra-me a placa dos campos >	SS Tapetes > Praça do Expedicionário > emblema de uma caveira atravessada por uma adaga com a inscrição 'Forças Especiais' > cartaz atribuído a um ex-vereador e ex-candidato extremista a deputado estadual: 'EMPRESTIMO NO PIX NA HORA' > P&T lava-jato e conveniência > mármore e granitos Nacional > grande galpão vermelho, finalmente finalizado, Casa Chic Outlet 'Maior Outlet de Móveis' > nova drogaria na esquina da avenida Nazareth, na entrada para a vila militar >> som lancinante dos freios a ar dos caminhões, fuligem >> fábrica de tendas ainda em expediente> vendedores de redes na ilha central da avenida > grande loja de materiais para construção com fachada renovada >> tapetes de	tiras de pneus nas fachadas das borracharias, loja de conveniência de posto de gasolina sendo reformada > boate > nos dois sentidos da avenida Vera Cruz, pessoas desembarcam dos pontos e se direcionam às suas casas no interior do Jardim Guanabara >> um pit dog com quatro mesas de plástico pretas completamente lotadas na praça sem nome>> um grupo de jovens conversam em frente a um ginásio de esportes> duas mulheres seguram folhetos em frente a uma grande igreja evangélica do outro lado da rua > ferragista, casa lotérica >> espero por 15 segundos até que o sinal fique verde no semáforo para pedestres > um homem sai do carro e entra em um banco enquanto outra pessoa o espera no interior do veículo >> Correios >	viro na rua Marabás > lata de tinta queimada sobre tijolos > pequena paróquia católica > observo as luzes do novo terminal de aeroporto por alguns minutos > resolvo que não irei completar o caminho hoje, retorno então à rua Marabás > viro à esquerda na avenida Vera Cruz e sigo pela suas ilhas >>>> passo pelos cruzamentos com a avenida Nazareth e avenida Salvador e atravesso a rua na altura do final da Marechal Castelo Branco > sigo em frente pela via do Posto Médico da guarnição de Goiânia >> encaro por alguns minutos a estranha estátua em frente ao Hotel de Trânsito > atravesso a praça do Expedicionário e retomo à avenida São Francisco > sou cruzado pelos vultos dos caminhantes na penumbra > som da turbina de um avião que se prepara para decolagem, a temperatura é de 22°C e venta como se fosse chover.
---	---	--	--	---

Fonte: Registro do autor.

Além disso, o desenho foi uma mídia de negociação dos elementos que despontavam em meu caminho habitual, em diálogo com o campo negativo e alvo da folha de papel. Advinda da reincidência no trajeto e a essência palimpséstica de meu movimento, essa dialética interna entre as formas expressava o entrecruzamento das camadas de espaço, histórias urbanísticas, contexto político, memórias, cotidiano em movimento, paisagem, o que se dava não em um tempo cronológico ou lógico, mas em um tempo da ocasião, da experiência. Desenhar, logo, é também escrever e inscrever. É lembrar e borrar, sobretudo, as fronteiras do tempo e dos espaços. Resultam dessa experiência as séries de desenhos *Situações Limítrofes* (Figura 5) e *Estratagemas*. Esses trabalhos também retomavam o contato com as paisagens interrogantes na Alemanha, compreendendo a relação simbólica estabelecida no entrecruzamento dessas experiências.

Durante a pesquisa, o panorama da noite exigiu a observação de certas camadas históricas significativas para a compreensão dos interesses que me levavam à repetição do trajeto em Goiânia e à constante incidência das imagens da viagem à Alemanha. Interessei-me, portanto, por histórias como a da sigilosa fundação do bairro Jaó, cuja disponibilidade de documentação e informações é extremamente limitada.

Figura 5 – Situações Limítrofes, 2021-2023. Grafite sobre papel.



Fonte: Fotografia de Paulo Rezende.

Descrição: Composição de quatro quadros com molduras de madeira clara, dispostos de forma assimétrica. As obras são desenhos em preto e branco retratando elementos que misturam formas humanas e biológicas: antebraço e mão, segurando um elemento arredondado; forma orgânica piramidal com textura rugosa; forma central bulbosa e texturizada rodeada por extensões tubulares compostas por gomos encadeados; estrutura sinuosa e tubular, também formada por gomos arredondados e irregulares (fim da descrição).

A construção do bairro remonta ao final da década de 1940, momento em que se estabeleceu um acordo entre o governador de Goiás, Jerônimo Coimbra Bueno, e o embaixador do Reino Unido à época, no Rio de Janeiro, então capital da república. A transação culminou no aceite de uma solicitação para o envio para Goiânia de 50 oficiais alemães da *Schutzstaffel*, que se encontravam presos na Inglaterra após o final da Segunda Guerra Mundial. Esses militares foram incumbidos da construção do bairro e tiveram importância decisiva em seu desenho, com liberdade deliberativa no projeto de execução, obtendo, ao final do empreendimento, a libertação²¹.

Hoje, o traçado urbanístico do bairro está em processo de tombamento, com base em um projeto de lei de iniciativa de seus próprios moradores²², preocupados em preservar as suas características urbanísticas e a valorização imobiliária. A história secreta de sua origem, que repousa em meio às folhas secas, na sombra das árvores frondosas do Jaó, é por vezes revisitada com admiração e fascínio, de modo a corroborar a peculiaridade de seu urbanismo, suas largas avenidas, a extensa cobertura vegetal e a especialização da mão de obra de seus construtores, enquanto se ocultam os vínculos obscuros com um passado de barbárie no século XX.

Dessa investigação atenta às histórias secretas do bairro, que remontam à fundação moderna da cidade

21 A esse respeito, remeto ao artigo do Jornal Opção intitulado “Prisioneiros alemães da Segunda Guerra Mundial construíram bairro nobre de Goiânia”, que oferece um panorama geral dessa história. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20170121193010/http://www.jornalopcao.com.br/posts/reportagens/prisioneiros-alemaes-da-segunda-guerra-mundial-construiram-bairro-nobre-de-goiania>>. Acesso em: 10 de mar. 2026.

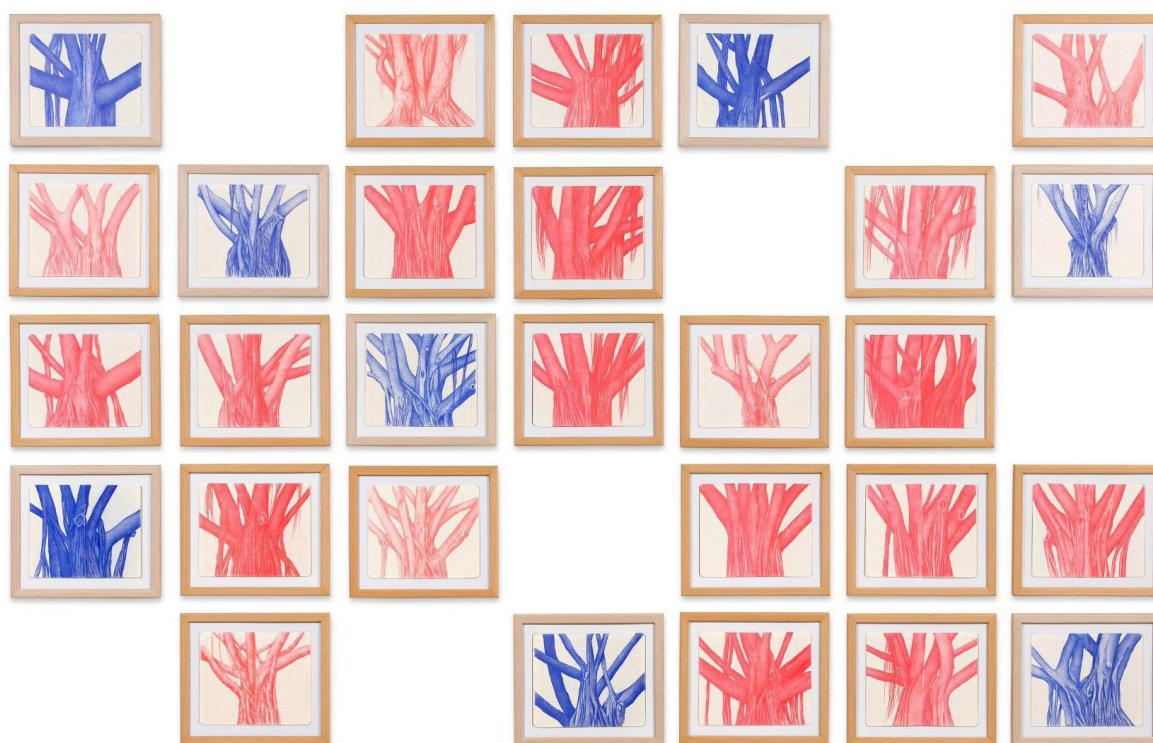
22 Remeto ao artigo do jornal O Popular sobre o projeto de tombamento do traçado urbanístico do Setor Jaó. Disponível em: <<https://opopular.com.br/cidades/camara-de-goiania-vai-analisar-tombamento-do-setor-jao-1.2579556>> Acesso em: 20 de mar. 2026.

de Goiânia e apontam para vínculos improváveis com um dos grandes eventos geopolíticos do século XX, a Segunda Guerra Mundial, lançam-se interrogações ao espaço em um momento de esgarçamento democrático e de rupturas institucionais. Isso se torna ainda mais agudo quando essa história urbanística controversa é celebrada como índice da peculiaridade do seu traçado urbanístico e da qualificação técnica de seus idealizadores.

Nesse sentido, o Setor Santa Genoveva e o Jardim Guanabara também se configuram como territórios política e ideologicamente relevantes para o panorama da noite. Não por acaso, durante o período da pesquisa, houve acampamentos de militantes radicais em frente ao Comando de Operações Especiais (COpEsp), brigada de importância estratégica e simbólica para a elaboração e execução dos planos de golpe. Soma-se a isso o trajeto das motocicletas e uma convenção partidária do PL, que culminou em uma manifestação de ímpeto golpista no Clube Jaó.

Na série *Cascas*, as imponentes gameleiras do Jaó são meu ponto de entrada para a abordagem dessa história, resultando em uma composição de 28 desenhos de observação, realizados entre 2023 e 2025 (Figura 6). Em diálogo com *Cascas*, de Georges Didi-Huberman²³, e com suas interrogações mudas às bétulas de Birkenau, fabulo a hipótese de que essas árvores, que eram à época possivelmente as maiores fontes de sombra e alívio disponíveis, tenham abrigado os construtores do bairro nos intervalos de seus vigorosos dias de trabalho, sob um sol extenuante. Quantas histórias elas não testemunharam?

Figura 6 – *Cascas*, 2023-2025. 28 desenhos em lápis indelével vermelho e azul sobre cadernos.



Fonte: Fotografia de Paulo Rezende.

Descrição: Composição de 25 pequenos quadros com molduras de madeira clara. Estão organizados em uma grade regular de cinco linhas, com alguns espaços vazios entre eles. Cada obra apresenta o mesmo tema: o desenho de um filamento, como raízes ramificadas. Variam na cor: alguns desenhos azuis e outros vermelhos (fim da descrição).

23 Diálogo poético com as reflexões de Georges Didi-Huberman em *Cascas*. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

As gameleiras, derivadas de um gênero exótico à região, plantas parasitas que germinam da casca de outras árvores, como as paineiras, estruturam-se ao seu redor em uma espécie de simbiose. Entretanto, ao passo que esse abraço se intensifica, um lento sufocamento da hospedeira também se perfaz. Elas viram crescer ao redor de si a construção das avenidas e praças, respeitando suas majestosas dimensões, dada a atenção especial às suas compleições no projeto paisagístico, definindo inclusive o circuito da circulação viária. Rainhas do bairro, elementos centrais desse desenho. Hoje, porém, suas raízes parecem reivindicar mais terreno, eclodindo em meio ao asfalto e ao calçamento, evidenciando o alargamento da dimensão de suas sombras. Será possível que mais segredos se acumulam abaixo de suas solenes copas?

Em suma, o mote da residência em Berlim consistiu em compreender, a partir do deslocamento além-Atlântico, a difícil tarefa de antever a formação das sombras que insistem em nos rondar, sobretudo no período pandêmico agravado pela conflagração política.

Para abordar a figura da *noite* de um tempo, foi importante observar a construção de uma imagem poética de encontro com paisagens interrogantes alhures. Essa construção retórica, instaurada a partir das experiências da viagem, estruturou posteriormente a conexão das interrogações que me conduziram na construção do percurso em Goiânia. Esse processo resultou em um grupo de trabalhos que foram apresentados na exposição individual *Deslocar-se na Penumbra*, os quais evidenciam a abordagem metodológica do deslocamento em minha produção, na investigação do artifício da paisagem e da imaginação política diante de um panorama de instabilidades. Trata-se de interrogar o espaço sobre a possibilidade de antever as sombras desse tempo e seus estratagemas, buscando a firmeza do terreno a cada passada.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENERA, Anca; ESTEFÁN, Arnold (ed.). **Debrisphere: landscape as an extension of the military imagination**. Bucharest: PUNCH, 2018.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2021.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios para o movimento, conhecimento e descrição**. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

MASSEY, Doreen. **For space**. London: SAGE Publications, 2005.

VITTE, Antonio Carlos. A preservação da paisagem e a conservação da natureza no III Reich. **Confins** [En ligne], n. 32, 2017. Disponível em: < <http://journals.openedition.org/confins/12287> > . Acesso em: 20 jan. 2026.

- **Cartografia estrelada das galinhas-d'angola:** Fulleragem e corpo coletivo na reinvenção do símbolo nacional

Fernando Hisatoni Pericin¹

Denise Camargo²

Resumo: O trabalho Cartografia estrelada das galinhas-d'angola propõe uma subversão do símbolo nacional ao substituir o globo estrelado da bandeira brasileira por galinhas-d'angola. A operação irônica e poética desloca o signo oficial para o território do corpo popular, instaurando uma constelação mestiça feita de penas, pintas e cacarejos. As aves (em caricaturas humanoides), símbolo diaspórico e doméstico, reconfiguram a bandeira como campo expandido de vida e resistência, onde o azul celeste se confunde com o azul estrelado das penas. O gesto (apenas) se aproxima da noção de fulleragem desenvolvida por Bia Medeiros e pelo Grupo Corpos Informáticos — prática estética que assume o improviso, o erro e o riso como estratégias políticas. A bandeira torna-se, assim, suporte em fricção: não apenas representação, mas presença. Através da fulleragem visual, este trabalho reinscreve o corpo coletivo no tecido da nação, operando uma crítica sensível ao imaginário do Estado e propondo um novo cosmos do comum — uma cartografia estrelada onde o estrangeiro e o cotidiano ocupam o centro do símbolo.

Palavras-chave: Fulleragem; arte contemporânea; bandeira.

Abstract: The work Starred Cartography of Guinea Fowl proposes a subversion of the national symbol by replacing the starry globe of the Brazilian flag with guinea fowl. This ironic and poetic operation displaces the official sign into the territory of the popular body, establishing a mestizo constellation made of feathers, spots, and cackles. The birds (in humanoid caricatures), both diasporic and domestic symbols, reconfigure the flag as an expanded field of life and resistance, where the celestial blue merges with the starry blue of their plumage. The gesture (only) approaches the notion of fulleragem developed by Bia Medeiros and the Corpos Informáticos Research Group — an aesthetic practice that embraces improvisation, error, and laughter as political strategies. The flag thus becomes a support in friction: not merely representation, but presence. Through visual fulleragem, this work reinscribes the collective body into the fabric of the nation, enacting a sensitive critique of the State's imaginary and proposing a new cosmos of the common — a starred cartography in which the foreign and the everyday occupy the center of the symbol.

Keywords: fulleragem; contemporary art; flag.

1 Doutorando PPGAV/IDA/VIS/UNB na linha de pesquisa Arte e Tecnologia.

2 Doutora em Artes (IA/Unicamp). Docente do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes, da UnB e integra o PPGAV/UnB na linha de pesquisa Arte e Tecnologia.

Introdução

O trabalho “Cartografia estrelada das galinhas-d’angola” propõe uma ação de desvio sobre um dos principais signos do Estado brasileiro: a bandeira nacional. Em seu centro, local do mapa do globo celeste com as estrelas que representavam os estados entes da federação brasileira, surgem, agora, as figuras humanoides de galinhas-d’angola — aves domésticas, mestiças e populares, cujas pintas brancas da plumagem foram substituídas por estrelas. Essa diferença simbólica inaugura um gesto de fuleragem visual, um modo de tensionar os signos oficiais por meio do riso, do improviso e da invenção coletiva.

Figura 1 - O trabalho “Cartografia estrelada das galinhas-d’angola” em exposição durante o XI CoMA na Galeria Espaço Piloto (2025).



Fonte: Acervo do Artista

Descrição: Bandeira retangular pendurada em uma parede branca. O tecido possui bordas brancas, um retângulo verde escuro ao fundo e um losango amarelo ao centro. No losango, há uma ilustração de quatro galinhas brancas juntas. As galinhas têm cristas vermelhas, olhos grandes, e a parte inferior de seus corpos é azul com pequenas estrelas brancas. No canto inferior esquerdo da parede, há uma pequena etiqueta de identificação branca com texto impresso (fim da descrição).

Ressalte-se que o improviso aqui não se refere à manufatura da bandeira, mas, sim, a uma construção da ideia de maneira inusitada, incomum, inopinada, que foi, certamente, base da ideia original da produção – quase dadaísta. O improviso não é sobre a produção do trabalho final em pintura sobre tecido. Este não foi, de maneira alguma, improvisado. A pintura, a partir da colagem, foi encomendada à experiente, meticulosa e detalhista profissional Flávia Pericin, a quem agradecemos pelo trabalho.

A inserção das aves sobre a bandeira não busca apenas a ironia, mas uma reposição política do sensível. Trata-se de deslocar o emblema da pátria para um campo afetivo, fulero e cotidiano, onde o corpo coletivo, que também é mestiço, precário e comum, se inscreve como constelação em sua própria cartografia das estrelas. As galinhas, ao povoarem o centro da bandeira, instauram um novo cosmos nacional, não mais regido por leis geométricas, nem pela fotografia do céu do Brasil no dia da Proclamação da República, ou por estrelas institucionalizadas, mas por manchas e ritmos vindos do chão, do quintal e do corpo popular.

Nesse movimento, a obra se aproxima da noção de charivari proposta por Maria Beatriz Medeiros (2014), entendida como uma manifestação pública nas ruas com sua desorganização necessária e política. O gesto artístico torna-se, assim, ruído e riso, grito e cacarejo — um barulho (des)organizado que suspende hierarquias e introduz o *tohu-bohu*¹, o caos primordial onde novas formas de vida e pensamento podem emergir.

¹ Segundo Bia Medeiros (2014) Tohu-bohu pode ser compreendido como (subst. masc.) A. Caos originário, estado inicial da terra. O tohu-bohu simboliza, na origem, uma situação absolutamente anárquica. B. [...] grande desordem, agitação confusa. [...] bordel, charivari, agitação. [...]

A bandeira deixa, portanto, de ser apenas um suporte estático e converte-se em superfície de fricção e presença. A partir da fuleragem, conceito elaborado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos (MEDEIROS; BRITES, 2018), o trabalho assume um método: é na precariedade, no imprevisto e no humor que se abre espaço para o político e para o poético.

Fuleragem como método

Na linguagem corrente, “fuleiragem” é um substantivo feminino que designa “modo de se comportar fuleiro; que demonstra falta de seriedade; comportamento malicioso ou sem refinamento” (DICIO, 2024). Etimologicamente, deriva de fuleiro + -agem, e seu campo semântico inclui expressões como “frescura”, “bagatela” ou “coisa sem valor”.

Ao se apropriar desse termo, o grupo Corpos Informáticos realiza um gesto de torção semântica e política. Em vez de denotar trivialidade, fuleragem passa a nomear uma prática artística deliberadamente precária, impura e híbrida — um fazer que se instala “por parasitagem na paisagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha” (MEDEIROS, 2011). Trata-se, portanto, de uma estética da desordem e do compartilhamento, que recusa a obra acabada e abraça o acaso como potência.

Para a professora Bia Medeiros, a fuleragem é um desdobramento do charivari² — o barulho coletivo que desestabiliza as hierarquias sociais e jurídicas. A performance e o charivari instauram um momento de suspensão de normas que, ainda que de forma provisória, subvertem a ordem social. A fuleragem herda dessa tradição carnavalesca a desorganização necessária à política: é um estado de exceção sensível em que o corpo se torna manifesto.

Nesse sentido, a bandeira estrelada pelas galinhas-d’angola age como fuleragem visual: rompe a sintaxe da pátria, instala o ruído e o riso no lugar do respeito e da solenidade. Como lembram Medeiros e Brites (2018), ser fuleiro é ser meio raiz e meio rizoma, meio Maria e meio sem-vergonha, isto é, aceitar a mistura e o desequilíbrio como formas de conhecimento. A arte fuleira não busca a pureza da forma, mas o excesso, o erro e a improvisação como dispositivos de invenção.

Esta imagem nasceu de experimentações diversas de imagens recortadas de revistas de pintura em pano de pratos e coladas sobre várias bandeiras brasileiras em uma pesquisa prática, meio fulera, meio despretensiosa, meio sem começo e sem fim, meio sem direção, nem intenção, como o rizoma.

A galinha-d’angola como doméstica e estrangeira

A galinha-d’angola (*Numida meleagris*) ocupa, no Brasil, um território ambíguo: é doméstica e estrangeira, familiar e exótica. Originária do continente africano, foi trazida ao Brasil nos navios coloniais e se espalhou pelos quintais populares, pelas feiras e pelas cozinhas. Sua presença atravessa séculos, sobrevivendo às mudanças políticas e econômicas, e se torna uma espécie de emblema da mestiçagem brasileira — símbolo de resistência, cuidado e ruído.

Ao deslocar essa ave para o centro da bandeira nacional, o trabalho Cartografia estrelada das galinhas-d’angola realiza um gesto de reterritorialização. As aves, antes confinadas ao espaço doméstico, ocupam agora o lugar da representação cósmica do Estado, tratando-se de uma operação simbólica e política: transforma o corpo colonial em corpo estelar. As pintas brancas que cobrem suas penas tornam-se estrelas, condensando em si a memória da diáspora e a promessa de outro céu — um céu múltiplo, popular e mestiço.

A substituição do emblema pátrio por esse corpo coletivo remete ao que a professora Bia Medeiros (2014) chama de charivari — “a manifestação política de rua com sua desorganização necessária, e política”.

2 Charivari é um termo de origem francesa usado para designar algum ritual de ridicularização pública, geralmente utilizado para expor e punir comportamentos considerados inadequados.

Assim como o charivari, as galinhas instauram um ruído no campo simbólico nacional: cacarejam em coro, perturbam a ordem do brasão e introduzem o caos (tohu-bohu) do sensível. Trata-se de uma política do riso e do som, em que o grito/canto do animal é também grito/canto de povo: “tô fraco, tô fraco, tô fraco” diriam alguns, cantariam outros.

A figura da galinha-d’angola, como corpo que migra e se adapta, aproxima-se do conceito de mar(ia-sem-ver)gonha desenvolvido por Medeiros e Brites (2018). A flor tropical — híbrida, invasora e explosiva é descrita como “raiz e rizoma simultaneamente: raízes, troncos, folhas, flores, frutos e sementes”. Assim como essa planta, a galinha-d’angola é uma existência fronteira: africana e brasileira, selvagem e doméstica, exuberante e resistente. Ambas compartilham o mesmo ethos fuleiro: a recusa da pureza e a afirmação da mistura como força vital.

O suporte

A bandeira, enquanto objeto simbólico, é um dos suportes mais carregados de significação política da modernidade. Ela representa o ideal de unidade, ordem e permanência do Estado. No entanto, quando o artista intervém nessa imagem, substituindo o globo celeste por galinhas-d’angola afro-brasileiras, o suporte deixa de ser signo estático e se torna campo de fricção — uma superfície onde o símbolo e o corpo se chocam.

Rosalind Krauss (1984) descreve o “campo ampliado” da escultura como aquele que transborda os limites disciplinares, incorporando o espaço, o ambiente e o gesto como partes constitutivas da obra. Essa ideia pode ser transposta para o caso da bandeira, se a considerarmos como objeto: ela já não é apenas um pano representativo, mas um dispositivo performativo, pois, tensionada por imagens vivas, torna-se corpo. A superfície vibra e a matéria sente.

Maria Beatriz de Medeiros (2014) afirma que “A performance não é ficção nem representação. Ela não apresenta, ela *presenta*, presentifica, torna presente algo que antes não estava posto. A arte pode ser ficção”. Em sentido ampliado, se o ato de levantar essa bandeira, ou seja, trazê-la à vida com estatuto de bandeira, puder ser compreendido como performance, então como continua Bia Medeiros (2014), esta “performance à qual nos referimos não é ficção: ela joga na cara o real irredutível a representações”. Nesse sentido, o ato de reinscrever a bandeira pode ser um gesto de presentificação: o corpo das aves é o corpo da nação, a materialidade viva que substitui o emblema abstrato. O suporte se torna acontecimento.

A fusão entre corpo e bandeira revela um deslocamento da ordem do “ser”: o suporte deixa de ser mero veículo e se torna parte integrante do corpo coletivo. O tecido, que antes representava o corpo abstrato da nação, passa a encarnar a fisicalidade dos corpos comuns — aves, artistas, espectadores. Como no charivari descrito por Medeiros (2014), há um excesso de presença, um transbordamento que desorganiza a forma e instala o real.

Considerações Finais

Ao transformar a bandeira da pátria em campo de jogo, o trabalho Cartografia estrelada das galinhas-d’angola propõe uma política do riso e do desvio. A bandeira, antes símbolo de ordem e progresso, torna-se bandeira de fuleragem — um espaço de improviso, humor e reencantamento do comum. O gesto poético não destrói o símbolo; ele o faz vibrar, inserindo no seu centro o corpo popular e mestiço que sempre lhe foi negado.

As galinhas-d’angola, aves domésticas e diaspóricas, instauram uma constelação do chão. Suas pintas brancas reinventam o cosmos da bandeira e inscrevem no tecido da nação um outro mapa que é feito de manchas, cacarejos e presenças ordinárias. Nesse novo céu, as estrelas não pertencem ao poder, mas ao corpo coletivo, que resiste, que grita/canta, que ri.

A fuleragem é método: uma epistemologia da precariedade e do afeto. Ela age no interstício, no quase, no meio, fazendo do erro um motor de invenção. Sua força reside no que Deleuze e Guattari chamariam de devir — uma potência de movimento, sempre entre, sempre por vir.

Ao ocupar a bandeira nacional, as galinhas-d'angola não apenas subvertem a hierarquia dos símbolos, mas produzem uma experiência de mundo: uma cartografia estrelada em que o Brasil é visto desde o quintal, desde o corpo e desde o riso.

Como em um charivari cósmico ou em uma fuleragem estelar, este trabalho traz uma arte que brilha e tropeça, que ri e pensa, que dá a uma bandeira um corpo e a uma política um calor.

Referências Bibliográficas

DICIO. Fuleiragem. Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/fuleiragem/>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Que canta e ri. In: AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz (org.). *Corpos informáticos: performance, corpo, política*. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011. p. 191–202. Disponível em: <https://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/MEDEIROS-MARIA-GT7.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2026.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance, charivari e política. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 47–59, jan./abr. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/58R47qGmWdnBWssbgpLKSZt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 abr. 2026.

MEDEIROS, Maria Beatriz; BRITES, Mariana (AIIA Soub). O conceito de mar(ia-sem-ver)gonha e a fuleragem/performance *Mogno e Mais* do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52160/1/2018_art_mbmedeirosmbrites.pdf. Acesso em: 18 abr. 2026.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

- **7ml de coragem:** Inteligência corporificada matrilinear e machismo nas artes visuais

Iasmim Kali Oliveira Conde¹ - Universidade de Brasília

Resumo: Este estudo se baseia em duas séries de obras artísticas em que trato de tensões num sistema binário de gênero e suas disputas de poder: “Manicures” e “No cu dos outros não arde”. Segundo o conceito de “inteligência corporificada” de Carla Antloga, discuto os espaços ocupados pelas mulheres na história euro-brasileira das artes visuais e exploro a manicure como atividade dicotômica de expressão e de constrição feminina. Discuto a responsabilidade necessária ao se produzir arte com representações de mulheres e meninas usando inteligência artificial (IA), já que imagens distorcidas e/ou sexualizadas de mulheres, meninas e mulheres infantilizadas podem ser prejudiciais ao desenvolvimento de crianças e adolescentes.

Palavras-chave: Mulheres. Manicure. Cores. Inteligência corporificada. Machismo.

Abstract: This study is based on two art series, in which I talk about tensions in a binary gender system and its fights for power: “Manicures” e “No cu dos outros não arde”. Using the concept of embodied cognition as described by Carla Antloga, I talk about the spaces women occupied in the History of Euro-Brazilian arts, and explore the manicure as an ambivalent activity of both expressions. and constriction for women. I discuss the much-needed responsibility when making art with images of women and girls using artificial intelligence (AI), since distorted and/or sexualized images of women, girls or infantilized women can be harmful to the development of kids and teenagers.

Keywords: Women. Manicure. Colors. Embodied cognition. Male chauvinism.

Introdução

Até o presente momento no Brasil, ainda vivemos numa sociedade que separa bem dois gêneros: feminino e masculino. Eles são denotados por cores, nomes, trejeitos, performances, e, mesmo que estejamos borrando as divisas cada vez mais, é nítido que ainda existe uma relação de poder desequilibrada entre eles, o que afeta a forma como nos relacionamos, usamos nosso tempo e até no que projetamos para o futuro. Gostaria, portanto, de investigar como esse binarismo, que ainda não está esgotado, pode criar espaços de reflexão dentro das artes visuais. Se continuamos tendo uma disparidade no que aprendemos e julgamos como arte, então há dois grandes campos do conhecimento que me parecem terrenos para criação: a iconografia do feminino (as “coisas de mulher”) e, do outro lado, as fragilidades masculinas (coisas que preferimos não mencionar para não deixar nenhum homem inseguro – e, consequentemente, violento).

Nesse artigo reflito então sobre uma série de obras produzidas por mim em 2025 em que investigo práticas tipicamente tidas como “femininas” ou “masculinas”, a saber: a manicure e a violência, respectivamente. Na série “Manicure”, observo este “saber no corpo” tradicionalmente praticado por mulheres, e na série “No cu dos outros não arde” exploro a violência contra o outro gênero. As obras estiveram na exposição “Matéria Decodificada”, com curadoria de Nivalda Assunção e Tajla Medeiros, que aconteceu no Espaço Piloto, na Universidade de Brasília, entre julho e agosto de 2025.

¹ Iasmim Kali Oliveira Conde é pesquisadora do mestrado em Arte e Tecnologia no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, na Universidade de Brasília, e membro do GEPPA – Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas. Paulista de nascimento, reside na periferia de Brasília-DF desde 2009, onde produz nas linguagens de tatuagem, graffiti, pintura e design gráfico.

1. O palito, o alicate e o saber no corpo

O fazer a manicure na minha obra é uma reverberação do que Antloga (2024) chama de “inteligência corporificada”, aquilo que aprendemos e que se fixa no corpo, na manualidade, e que muitas vezes é difícil colocar em palavras. Tentativas de descrever esse saber no corpo são feitas na antropologia, inclusive com a intenção de guardar uma cultura que pode estar em risco de extinção. Mas como diz Nikolai Bernstein apud Ingold (1996), no aprendizado de certas atividades é preciso sentir o movimento no corpo, de dentro para fora; o conhecimento externo, teorizado ou mesmo visto ao vivo, não é suficiente.

No caso do fazer as unhas, há uma sequência desses movimentos internalizados no corpo: cortar, lixar na forma desejada, hidratar com água morna ou produtos específicos, tirar as cutículas ou parte delas, pintar, raspar os cantos para tirar o excesso do esmalte, limpar os cantos com removedor, deixar secar (Figura 1). Mas a mera informação das etapas do processo não se parece nada com os movimentos ambidestros, angulares e tensos que as mãos fazem durante a manicure; tendo somente uma descrição, mesmo detalhada, uma pessoa que nunca pintou as unhas certamente faria um trabalho aquém do desejado, pois é ofício que precisa do acúmulo de anos de prática no corpo, como uma mulher que faz as unhas desde criança.

Figura 1 – “Manicure 4” (frames), vídeo, 2025

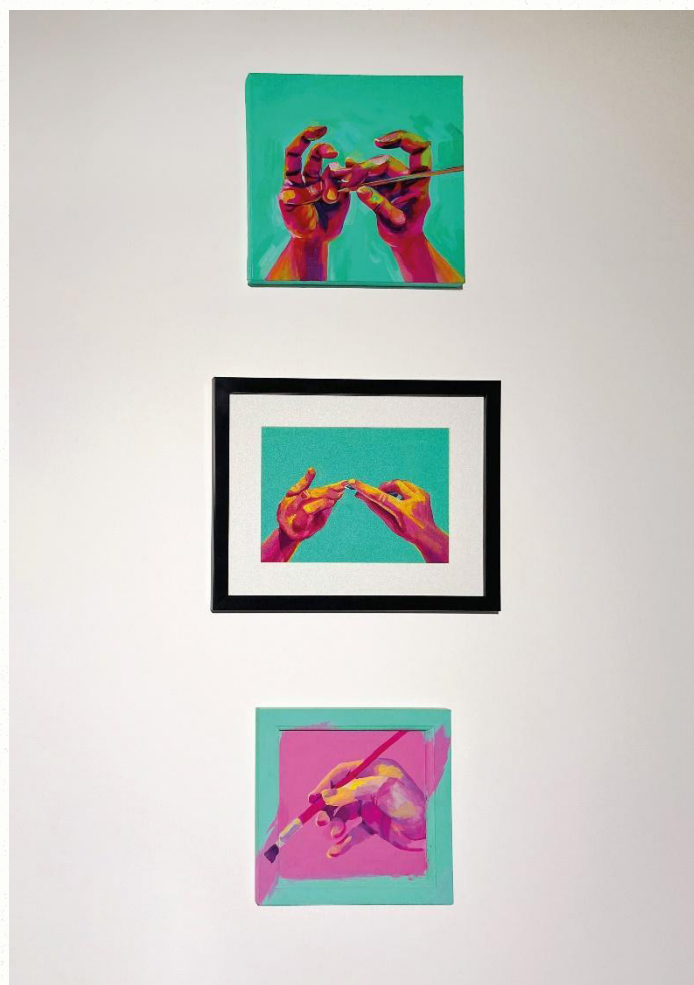


Fonte: lasmim Kali

Descrição: Montagem horizontal de cinco frames que mostram uma sequência de ações em close. As imagens possuem um efeito de alto contraste com cores saturadas em tons de rosa magenta, amarelo e azul ciano. A sequência retrata mãos fazendo um trabalho de manicure: pintando unhas e limpando as bordas. Ao fundo é possível ver livros ou revistas abertas sobre uma mesa, também afetados pelo filtro de cores intensas (fim da descrição).

No caso da manicure essa técnica poderia ser classificada como um “saber fazer discreto”, um *savoir faire* invisível, cuja complexidade não é nem extensamente estudada nem largamente discutida ou publicizada (Antloga, 2024). Na série de pinturas “Manicure” (Figura 2), faço uma observação atenta desses movimentos, e fixo no tempo um *frame* dessa atividade, para poder passar mais tempo olhando para as configurações anatômicas das mãos, grandes atrizes do processo, e também como forma de evidenciar o trabalho feminino invisibilizado.

Figura 2 – três obras da série “Manicure”, expostas na Galeria Piloto em julho e agosto de 2025, na exposição “Matéria Decodificada”.

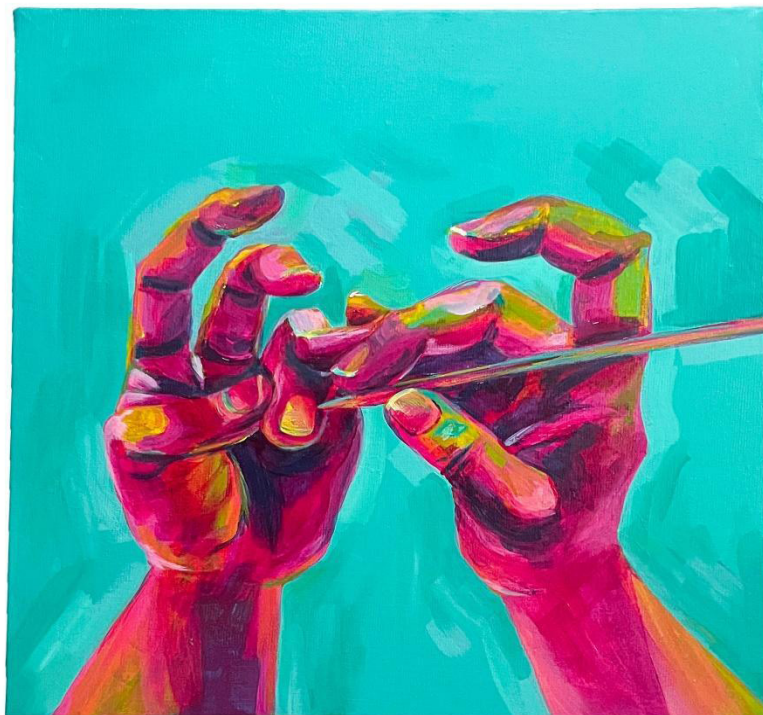


Fonte: Iasmim Kali. Foto de Priscila Bosquê com edição da autora.

Descrição: Fotografia colorida vertical de uma parede branca onde estão penduradas três pinturas, uma acima da outra, todas feitas com tons vibrantes de rosa magenta, amarelo e azul ciano: mãos manipulando uma haste que toca a borda de uma das unhas; uma mão usando um alicate para cortar a cutícula da outra, está em uma moldura preta com paspartur branco; uma única mão que segura um pincel e a pintura cobre até a moldura (fim da descrição).

Até hoje é esperado que mulheres em certas funções façam a manicure e se apresentem de unhas feitas, o que, no caso do trabalho formal, é considerado discriminação de gênero. Mesmo das mulheres que não usam esmalte é esperado que se esteja com as unhas bem cortadas, hidratadas e lixadas todas no mesmo formato. Até na forma de fazer as unhas recai uma expectativa e um julgamento: o ideal é serem pintadas todas da mesma cor, de preferência com cores entre beges e vermelhos – cores claras se a mulher trabalhar na área da saúde – e detalhes sutis, como a francesinha. Cores muito saturadas, pintar uma unha de cada cor, usar apliques, *glitter*, cores neon, desenhos que não sejam delicados ou usar a unha mais longa podem ser interpretados como desvios do padrão, e ativar as respectivas represálias. Muitas mulheres, no entanto, utilizam as unhas como forma de expressão e reivindicam esse pequeno espaço como símbolo de pertencimento e orgulho – de gênero, de território, de si mesma.

Figura 3 – “Manicure 1”, acrílica sobre tela, 2025



Fonte: Iasmim Kali

Descrição: (Primeira pintura da figura 2) pintura com tons vibrantes de rosa magenta, amarelo e azul ciano: mãos manipulando uma haste que toca a borda de uma das unhas (fim da descrição).

Admiro o contraste que se cria entre uma percepção social que se tem da mulher de unhas feitas e a agressividade estético-sensorial do processo precedente, e trago esse contraste para minha obra (Figura 3). A mulher de unhas feitas é vista como: bem-cuidada, elegante, poderosa, sensual, atraente, delicada, séria. O resultado é polido. Mas o processo de fazer as unhas envolve palitos pontudos, alicates afiados, pressão, corte, lixamento. As pinceladas aparentes, os espaços deixados vazios e a ênfase nas articulações em ângulos estranhos são formas de tentar apreender o caráter insurrecto da minha motivação em pintar essas obras: a vontade de expor o que está invisibilizado, de apreender para mim ofícios que sempre foram mesmo femininos e a partir da reimaginação dessa estética, propor uma visão que reconhece mas questiona estereótipos de gênero.

2. Mantendo a coragem: preconceitos e as mini-pinturas das mulheres

Meu interesse pela manicure e pintura das unhas também se dá pelo histórico apagamento das atividades artísticas femininas. Em diversos momentos da história as artes e ofícios permitidos às mulheres eram sempre consideradas de menor valor com relação às artes feitas pelos homens, frequentemente tendo também a adição de uma atribuição de uso prático, como tapeçaria, mobiliário, vestimenta. Essa discriminação acontecia até nas escolas ditas mais “progressistas”, como a Bauhaus:

Embora se orgulhasse de oferecer uma educação abrangente e de eliminar as hierarquias entre disciplinas e técnicas, a Bauhaus estava longe de ser igualitária. Enquanto os homens eram livres para experimentar, as mulheres ficavam, em sua maioria, restritas às oficinas de artes têxteis e encadernação. [Walter] Gropius chegou a declarar que as mulheres pensavam em ‘duas dimensões’, enquanto os homens pensavam em três. (Hessel, 2024, p. 180)

Diversas artistas inovaram mesmo dentro desses meios restritos ao longo da história, e hoje as fronteiras entre arte e artesanato se borram cada vez mais. A *nail art* para mim é um desses redutos, onde mulheres produzem pequenas obras de arte temporárias. Nas obras da série apresento a perspectiva em primeira pessoa, numa transposição do local de quem observa que inclui também a informação sobre quem faz (Figura 4); é uma forma de autorretrato discreto, onde reforço minha importância como pessoa que detém um saber, ecoando o gesto de Clara Peeters (1587? - 16-?) e seus mini-autorretratos escondidos em naturezas-mortas.

Figura 4 – “Manicure 2”, acrílica sobre papel, 2025



Fonte: Iasmim Kali

Descrição: (Segunda pintura da figura 2) pintura com tons vibrantes de rosa magenta, amarelo e azul ciano: uma mão usando um alicate para cortar a cutícula da outra, está em uma moldura preta com passatur branco (fim da descrição).

É indissociável para mim a relação entre as obras aqui apresentadas e o contexto socioeconômico em que foram criadas e no qual estou incluída: sou mulher, periférica, superdotada. Produzo em honra das tantas colegas que lutaram ou lutam para poder ser artistas num mundo em que sabemos que simplesmente valemos menos que os colegas homens (Thomé e Melo, 2018), e no qual ainda temos que dividir nosso tempo de criação artística para cuidar: das pessoas próximas, das crianças, da nossa comunidade, das próximas meninas artistas. Assim como observa Jaqueline Fernandes apud Veronika (2024), o tempo da mulher é frequentemente dividido entre o tempo para si e para os outros:

[...] constatamos que mulheres frequentemente fizeram escolhas corajosas, colocando suas carreiras artísticas em segundo plano para se dedicarem à produção de conhecimento e ao ativismo, tornando-se pilares fundamentais no que hoje representa o movimento hip hop, apesar da invisibilidade imposta.

Retirar a dimensão política do meu trabalho nesse momento não foi uma opção. Como fazer então arte a partir dessa pulsão que nasce na revolta, na raiva, na constante necessidade de adequação a um mundo que violenta minha individualidade diariamente? Esse é o tema que discuto no próximo tópico.

3. Prosperar sem mostrar a cara: anonimato, fuga de responsabilidade e a suposta “expressão da máquina”

Minhas últimas obras presentes na exposição nascem de uma reação visceral ao contexto. A obra “No cu dos outros não arde” é uma resposta direta à sexualização feminina e infantil feita por artistas homens desacompanhadas de uma reflexão crítica, e ao desconforto que esse tipo de violência travestida de escolha criativa me causa.

O corpo feminino já foi explorado à exaustão por todas as mídias artísticas desde a antiguidade; já foi retorcido para caber na imagem idealizada de inúmeros artistas, vendido e reciclado, sem a participação ativa das próprias mulheres no processo. Essa tendência chegou a um novo patamar com a explosão de imagens criadas por inteligência artificial (IA) desde 2023, com a chegada de *softwares* de uso aberto ao público. Basta uma pesquisa rápida no acervo das imagens criadas por IA e disponibilizadas publicamente para perceber que o número de imagens do corpo feminino objetificado é massivo. Os corpos são adultos, infantis e infantilizados (corpos adultos com trejeitos infantis). Um dos motivos – além da misoginia de quem escreve o *prompt*¹ – é a base de dados na qual os programas de inteligência artificial de geração de imagens são treinados, que inclui um acervo de imagens gigantesco de pornografia com corpos femininos, adultos e infantis.

Dentro da pesquisa em arte e tecnologia parece um caminho natural o desejo de explorar uma “expressão da máquina”, ou pelo menos cocriar com sistemas de inteligência artificial, e observar o que pode surgir desses encontros “espontâneos” da computação com a arte. No entanto, toda máquina e sua programação são frutos de trabalho humano, com intenções e propósitos bem definidos. Isso não restringe a possibilidade de haver alguma aleatoriedade que possa ser explorada dentro da criação artística, mas a limita. O que é importante lembrar é que as inteligências artificiais trabalham somente com a base de dados que têm, e com o *prompt* que lhes é dado, ou seja, a misoginia e o machismo se espalham desde a origem das imagens que compõem as bases de dados, passando pela programação e treinamento dos softwares e culminando no artista ou usuário comum que encomenda uma imagem. Não seria honesto atribuir à máquina os nossos próprios preconceitos, violências e vieses.

Figura 5 – obra da série “No cu dos outros não arde”, argila vermelha 2025



Fonte: Iasmim Kali

Descrição: Fotografia colorida em close de uma pequena escultura orgânica, feita de um material escuro e fosco, com formato arqueado e irregular, com furos e marcas de pressão. Um fio grosso de metal atravessa uma das extremidades da peça. A escultura repousa sobre uma superfície rugosa e colorida, com manchas vermelhas, amarelas e cinzas (fim da descrição).

¹ Prompt é a indicação por escrito que se fornece a um software de Inteligência Artificial generativa, a partir do qual ele cria uma imagem a partir de seu banco de dados. Em 2026 os modelos de difusão (diffusion models) são os mais comuns para esse fim.

A exploração da imagem feminina para ganhos materiais é um dos casos em que a responsabilidade é toda dos humanos: nos últimos dois anos proliferaram contas em redes sociais que vendem imagens e vídeos erotizados de mulheres e adolescentes produzidas por IA, sem haver nenhuma pessoa do sexo feminino envolvida, num movimento que é chamado de “cafetinação digital”. Apresenta-se ainda um problema jurídico e moral adicional quanto à maioridade legal: como definir a idade de uma pessoa criada por IA? Qual a linha que separa uma adolescente de uma adulta se não há ali uma pessoa de verdade? Os criadores-exploradores de mulheres e meninas de IA lucram com a venda da “receita do sucesso” (cursos *online* sobre como enriquecer com influencers feitas com IA) e, claro, pornografia. Em vários dos softwares mais populares de IA generativa, algumas palavras são filtradas para evitar resultados muito explícitos, mas pelo menos desde 2023 já há programas que permitem a criação de imagens e vídeos pornográficos (Gendron e Nolan, 2023), e *sites* onde eles podem ser comercializados. Curiosamente os mesmos homens que lucram com a exposição de corpos femininos não querem – nem precisam – aparecer na mídia nem revelar a própria nudez para milhões de pessoas. (Mcguigan, 2025).

Já sabemos que a exposição de meninas e mulheres a imagens sexualizadas e irreais de outras mulheres, seja por uso de filtros, edição de imagem ou imagens totalmente criadas artificialmente, pode ser prejudicial e perigoso (Bertin, 2025) à saúde mental e física, podendo levar a transtornos mentais, mutilação, comportamentos de risco, transtornos de alimentação e suicídio. Quando essas imagens estão em redes sociais expostas a comentários e outros desdobramentos, o processo de objetificação é ainda mais agravado, e mesmo que todas as interações ocorram somente entre homens, as imagens ainda são femininas, e os resultados são sentidos por meninas e mulheres de carne e osso:

A cultura da violência contra meninas e mulheres é como um iceberg e o feminicídio é apenas o topo. A base – profunda, silenciosa e naturalizada – é feita de piadas, expressões machistas, conteúdos pornográficos, estereótipos e omissões” (Sadalla E Santos, 2025)

Da parte dos meninos expostos a pornografia e interações machistas na internet, agrava-se o comportamento violento, a dessensibilização emocional e a agressividade em relação às pessoas do sexo feminino (Fortes apud Lima, 2025), que podem culminar em agressões verbais, morais e físicas, estupro e feminicídio².

Com as obras que criei para o público adulto, pretendo de forma literal e agressiva refletir o sentimento de ser vista como um corpo-objeto para os espectadores homens, usando a figura do pênis deformado, cortado e mutilado. Para mim, a série “No cu dos outros não arde” (Figura 5) é uma advertência ao que acontece quando alguém se apropria e se utiliza de corpos e símbolos que não lhe pertencem. A obra não é erótica; pelo contrário, é feita para assustar, enojar e causar angústia principalmente em pessoas com pênis.

Busco representar a luta pela sobrevivência por parte de uma psique que nem bem começa a se formar na pré-adolescência e já é assediada, roubada de si e colocada como objeto apostado, e não no centro da produção. Os impactos do assédio perduram ao longo da vida das mulheres, como pontua Glauce Arzuza: A violência e o assédio nos espaços públicos impedem as mulheres de quebrarem os ciclos de pobreza em que vivem, limitando seu acesso ao estudo e ao trabalho”. (Arzuza apud Action Aid, 2016)

Desta forma, minha urgência em criar a série “No cu dos outros não arde” vem da necessidade de se quebrar o ciclo de violência contra a mulher. Se apenas um homem sentir desconforto ao observar minhas obras, considero meu objetivo cumprido: proporcionar um momento de alteridade do homem com relação à mulher.

Nas esculturas, os pênis e sacos escrotais são combinados entre si em formas grotescas, como quimeras, e têm inserções em forma de cu (Figura 6), ressaltando mais ainda as partes mais frágeis da anatomia masculina; sua fragilidade é material e também psicológica, já que ainda há um tabu quanto à penetração e estímulo no ânus masculino. Se os homens se orgulham de seus pintos, ainda têm os cus a temer, área vulnerável à penetração violenta (Afonso-Rocha, 2021). No tabu do homem macho, ele é área intocável, e sua existência é negada; a figura que Afonso-Rocha (2021) define como o homem cis-hetero-bolsonarista, estendo aqui para qualquer homem machista: “[...] sujeito-sem-cu a partir do medo da perda

2 Crime hediondo que consta no Código Penal, art. 121.

da masculinidade, o medo da penetrabilidade. Para não ter medo, é preciso esquecer que se tem ânus.” Minha intenção é não deixar ninguém esquecer.

Figura 6 – obra da série “No cu dos outros não arde”, argila vermelha, sulfato de cobre, sal, 2025



Fonte: Iasmim Kali

Descrição: Fotografia colorida em close de uma pequena escultura orgânica de duas partes sobre uma superfície áspera e colorida. O material da peça tem tons terrosos, variando entre o marrom-avermelhado e o cinza médio, rajado de branco em algumas partes. Uma das partes está em pé, tem uma base mais larga, arredondada, sulcada, o meio tem um formato cilíndrico e curvado que termina em uma extremidade arredondada com um furo. A outra parte está caída ao lado, e tem o mesmo formato da extremidade da outra (fim da descrição).

Nas esculturas também faço inserções de arames na uretra, apertões que deformam, desmembramentos e cortes com marcas de faca de cozinha, mordidas que arrancaram pedaços e furos profundos. Os instrumentos que a mulher usa para fazer as unhas (o palito pontudo, o alicate afiado) viram armas contra o pinto e o cu masculino, em uma imagem explícita da luta contra a opressão de gênero.

A violência da mulher contra o homem costuma ser uma resposta à agressão; para o homem machista, no entanto, a violência é performada como forma de manter-se dentro do grupo, como observa Afonso-Rocha (2021): “Ser ‘homem’ é gozar com o derramamento de sangue e não sentir nenhuma repulsa ou nojo com os cenários de terror, nos quais os corpos inimigalizados são expostos desmembrados, mutilados, cortados”; faz parte dessa performance inclusive a exposição midiática de tais corpos mutilados (Parrini, 2016 apud Afonso-Rocha, 2021), categoria na qual podem ser classificadas as obras de arte. Dentro da lógica da masculinidade tóxica, é preciso se reafirmar homem o tempo todo, negando e violentando todos os demais corpos. Esse processo de desumanização dos corpos femininos como vessels (receptáculos) sem desejo ou alma, prontos para a observação, apreciação estética, consumo e geração de capital (como na cafetagem digital) faz sentido dentro da lógica machista, que vê o homem-cis-heterossexual-branco-cristão-etc. como o único ser humano padrão, e está presente tanto na extrema direita fascista – no “cis-hétero-bolsonarista” citado por Afonso-Rocha (2021) – como na esquerda comunista radical – na forma do “esquerdomacho”, como explicitado por Gutmann e Dias (2024). A mulher, então, se vê temporariamente

tendo que encarnar a figura violenta, já que se escolher viver pacificamente seguirá sendo violentada. Na música “A faca” (2017), Kmila CDD narra o desvencilhar de um estuprador; a música termina com a transformação da vítima em algoz: “A mesma faca que aponta pra mim / Se tiver na minha mão eu decreto o seu fim / Eu sujo as minhas mãos, sem sentir dor / Eu não sou criminosa, mas odeio estuprador”.

Em uma das esculturas faço, por fim, a retirada de um círculo de “carne”, uma referência ao filme “Estômago” (2007). No filme, o personagem Raimundo assassina a personagem Íria, arranca um pedaço de carne da bunda dela, o frita como um hambúrguer e o come, no que considero uma das cenas mais misóginas do cinema brasileiro. Se até hoje o filme é aclamado (Monteiro, 2016), parece ser só mais um indício de que ainda achamos que alguns corpos valem mais do que outros. Faço aqui então minha vingança, num alerta e lembrança de que todos temos vulnerabilidades, e pondo o dedo no cu da masculinidade frágil, que violenta os outros para tentar esconder a própria cara.

Conclusão

Conclui-se que é preciso repensar por que ainda deixamos que obras com conteúdo machista e pedófilo sejam perpetuadas, mesmo sabendo que a exposição constante a esse tipo de imagem prejudica e limita o desenvolvimento de crianças e adolescentes, e revitimiza mulheres. Reforço a necessidade de reconhecer formalmente o trabalho pregresso de artistas mulheres para a redução das desigualdades de gênero dentro das artes visuais, e que se discuta a responsabilidade dos homens dentro das artes: que quando se cria certas imagens distorcidas e idealizadas de mulheres talvez elas já não sejam musas, mas tão somente um ativo rentável.

Por outro lado, o resgate de atividades tipicamente ligadas ao feminino pode ser benéfico para criar espaços de refúgio para mulheres dentro das artes visuais, reforçando os vínculos entre elas (artistas ou não) e o conjunto de conhecimentos matrilineares. A representação de tradições femininas valida e reverbera as vivências pessoais de meninas e mulheres, possivelmente trazendo o olhar para toda uma gama de trabalhos de pessoas cuja história foi desacreditada e negligenciada por puro preconceito de gênero.

Referências Bibliográficas

A FACA. Intérprete: Kmila CDD. Compositor: Kmila CDD. In: PRETA Cabulosa. Intérprete: Kmila CDD. Rio de Janeiro: Vida Longa Produções, 2017. (2:58min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NCsjBjfruo> Acesso em: 13 set. 2025.

ACTION AID. Em pesquisa da ActionAid, 86% das brasileiras ouvidas dizem já ter sofrido assédio em espaços urbanos. **Action Aid**: Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.actionaid.org.br/sala-de-imprensa/releases/em-pesquisa-da-actionaid-86-das-brasileiras-ouvidas-dizem-ja-ter-sofrido-assedio-em-espacos-urbanos/> Acesso em: 12 set. 2025

AFONSO-ROCHA, R. O masculinismo gore-ejaculatório e a ameaça rugosa. **Hybris Revista de Filosofía**, Valparaíso, 2021. Vol. 12 N° Especial. Masculinidades: Campos críticos, processos emancipatórios y reconfiguraciones de la hegemonía. Set. 2021, pp. 301-334. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8348031> Acesso em: 8 set. 2025

ANTLOGA, C. [Sem título] Brasília, 20 fev. 2024. Instagram: @antloga Disponível em: https://www.instagram.com/p/C3lS4TMR_6/ Acesso em: 20 jul. 2025

BERTIN, B. **Creating a Safer World** – the Challenge of Regulating Online Pornography. UK Department for Science, Innovation and Technology. Disponível em: https://assets.publishing.service.gov.uk/media/67c0802016dc9038974dbc71/HC_592_The_Challenge_of_Regulating_Online_Pornography.pdf Acesso em: 31 ago. 2025

ESTÔMAGO. Direção de Marcos Jorge. Rio de Janeiro: Downtown Filmes, 2007.

GENDRON, W. e NOLAN, B. An AI image generator making NSFW content is pumping out 500,000 pics a day, CEO says — but AI porn is a murky business. **Business Insider**, Nova Iorque, 28 jul. 2023. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/ai-porn-generator-unstable-making-500k-images-day-ceo-says-2023-7?r=US&IR=T> Acesso em: 31 ago. 2025.

GUTMANN, J. e DIAS, M. M. Macho desconstruído? Videoclipe, questões de gênero e masculinidades sob tensão. **Revista Comunicação Mídia e Consumo**, São Paulo, 2024. V. 21, N. 61 P. 221-247, mai/ago. 2024. Disponível em: <https://rcmc.emnuvens.com.br/revistacmc/article/view/2927/1309> Acesso em: 12 set. 2025.

HESEL, K. **A história da arte sem os homens**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

INGOLD, T. **Anthropological Perspectives on Technology**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.

LIMA, C. F. Como proteger meninos do machismo nas redes. **Nexo Jornal**. São Paulo, 16 ago 2025. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2025/08/16/machismo-redes-sociais-como-protger-meninos> Acesso em: 31 ago. 2025

MCGUIGAN, S. Meet the ‘world’s hottest model’ catching the eye of famous footballers, MMA fighters and billionaires - but is all what it seems? **Daily Mail**, Londres, 1 jan. 2024. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-12877501/ai-model-footballers-billionaires.html> Acesso em: 31 ago. 2025.

MONTEIRO, S. **100 Melhores Filmes Brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SADALLA, A. e SANTOS, G. Lei Maria da Penha: o que não ensinamos aos meninos, deixando espaço para aprenderem na Internet. **Revista AzMina**, São Paulo, 7 ago. 2025. Disponível em: <https://azmina.com.br/colunas/19-anos-da-lei-maria-da-penha-o-que-nao-ensinamos-aos-meninos-deixando-espaco-para-o-que-aprendem-na-internet/> Acesso em: 31 ago. 2025

THOMÉ, D. e MELO, H. P. de. **Mulheres e poder**: Histórias ideias e indicadores. FGV Editora: Rio de Janeiro, 2018.

VERONIKA, V. e CARMO, R. (org.). **Mulheres, Hip Hop, afroturismo e cultura na capital Federal**. Brasília: Ed. dos Autores, 2024.

- Uai, Se Vira: o underground do Triângulo Mineiro enquanto pedagogia cultural

Igor Carvalho Rodrigues - Universidade de Brasília

Antenor Ferreira Corrêa - Universidade de Brasília

Resumo: O presente artigo reflete sobre o potencial pedagógico da cena *underground* do Triângulo Mineiro, compreendendo-a como espaço de formação estética, cultural e educativa. De caráter autoetnográfico, a investigação articula vivências do pesquisador com aportes teóricos da experiência estética, da somaestética e da pedagogia crítica e cultural. A análise evidencia que os modos de agir, criar e conviver nesse contexto configuram processos de ensino e aprendizagem não formais, nos quais o corpo desempenha papel central na produção de sentido. Observa-se ainda que a diversidade de sujeitos e práticas contribui para a valorização de saberes populares, ampliando o entendimento de educação como prática sensível, coletiva e para além das instituições escolares.

Palavras-chave: Experiência estética; pedagogia cultural; underground.

Abstract: This article reflects on the pedagogical potential of the underground scene in the Triângulo Mineiro, viewing it as a space of aesthetic, cultural, and educational formation. Based on an autoethnographic approach, the study connects the author's experiences with theoretical contributions from aesthetic experience, somaesthetics, and critical and cultural pedagogy. The analysis shows that the ways of acting, creating, and interacting in this context form non-formal learning processes, in which the body plays a central role in meaning-making. It also shows that the diversity of subjects and practices supports the recognition of popular knowledge, broadening the understanding of education as a sensitive, collective practice that goes beyond formal school settings.

Keywords: Aesthetic experience; cultural pedagogy; underground.

Introdução

Ao longo da vida, somos cercados de situações e práticas culturais que de alguma forma atravessam nossa existência de forma significativa. Certamente participar de uma cena *underground* é uma dessas experiências. Isso porque participar não se limita a frequentar shows esporádicos, mas implica uma atuação ativa que exige esforço e ação para que a cena exista. “*Underground* é uma luta e, seu praticante, um guerreiro”¹.

De forma geral, a cena *underground* é complexa em vários sentidos. Existem bandas de vários subgêneros do *heavy metal*, desde as vertentes mais brandas como o *hard rock* até mais extremas como o *black metal*. Há artistas de diversas linguagens como músicos, ilustradores, fotógrafos, entre outros. E ainda nos dias de hoje existem estudiosos, professores, acadêmicos e pesquisadores que também participam da cena. Esse recorte sugere a dimensão de sua heterogeneidade.

Essa diversidade de indivíduos, de produções e de práticas sugere também uma diversidade de experiências e percepções, uma vez que sabemos que cada pessoa percebe o mundo à sua maneira. Essas experiências podem ser tão potentes que são capazes de mudar a vida e o contexto social de quem participa. Nesse sentido, esse trabalho compreende a possibilidade de enxergar a cena *underground*, sobretudo do Triângulo Mineiro, como um espaço de pedagogia cultural, uma vez que “pedagogias estão compreendidas nos processos que nos tornam sujeitos de determinado tempo, em um contexto determinado e situado”², e que as pedagogias culturais estão presentes nos diversos espaços e artefatos, não se limitando aos institucionais.

1 CAMPOY, Leonardo Carbonieri. As revelações da escuridão: o show no underground do heavy metal extremo como um ritual. In: BAHY, Cristiane et al (org.). Música extrema: ruídos, imagens e sentidos. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. p. 203-220.

2 CAMOZZATO, Viviane; CARVALHO, Rodrigo; ANDRADE, Paula. Pedagogias culturais: a arte de produzir modos de se viver na contemporaneidade. Curitiba: Appris, 2016. 209 p.

As pedagogias culturais se manifestam nos múltiplos espaços da cultura, produzindo e mediando modos de ser na contemporaneidade. A partir disso, este trabalho se orienta por algumas questões: se a cena *underground* do Triângulo Mineiro pode ser compreendida como pedagogia, como ela contribui para a formação dos sujeitos? Como se dão seus processos de ensino e aprendizagem fora dos espaços formais? E qual o papel da experiência estética nesse contexto?

O objetivo principal dessa análise é enxergar as potencialidades das qualidades estéticas enquanto práticas pedagógicas presentes na cena *underground*. Para isso, compõe o apoio teórico os filósofos John Dewey e Richard Shusterman com a perspectiva da arte enquanto experiência estética e a aproximação da arte com a vida. Esse trabalho também se apoia nos conceitos de Henry A. Giroux e Viviane Castro Camozzato sobre pedagogias críticas e culturais.

A partir dessa aproximação entre a experiência estética e a pedagogia cultural, este artigo propõe compreender a cena *underground* como um território pedagógico estético, em que a formação do sujeito se dá por meio das práticas sensíveis e coletivas da cultura popular contemporânea

Além dos referenciais teóricos, esse artigo utiliza-se da autoetnografia como metodologia de pesquisa. Vale lembrar que a autoetnografia é uma metodologia que valoriza o ponto de vista do pesquisador, aceitando sua subjetividade como parte do processo de pesquisa. Esse método também “procura revelar o conhecimento de dentro do fenômeno, demonstrando, assim, aspectos da vida cultural que não podem ser acessados na pesquisa convencional”³. Além da propriedade de se analisar um objeto de pesquisa cultural que exige um olhar de quem está inserido, também há coerência usar uma metodologia que valoriza a experiência em uma pesquisa que aborda questões da experiência estética.

Underground como pedagogia cultural

Ao longo dos anos, a cena *underground* do Triângulo Mineiro, sobretudo de Uberlândia, passou por vários estágios. Já foi muito forte e potente, como no começo dos anos 1990, e também teve momentos mais brandos como no período pós-pandemia. Dentro dessa gama de material, que grande parte ainda está às sombras das discussões acadêmicas, destacarei um recorte de um show da minha banda, *Killer Klowns*, na cidade de Araguari em Minas Gerais, para discutir as questões colocadas acima. Pretendo relacionar alguns relatos de experiência e observações com conceitos teóricos para argumentar a favor do caráter pedagógico e estético da cena *underground* do Triângulo Mineiro.

A pedagogia da cena do Triângulo Mineiro

Após uma apresentação energética no *Rising Force I*, ao lado das bandas *Lake of Reverence*, *Metal Carnage* e *Krow*, o *Killer Klowns* foi convidado a se apresentar na décima segunda edição do tradicional *Day Of Profanation* em Araguari, Minas Gerais.

Day Of Profanation é um evento independente realizado por Cláudio “Escaravelho” que recebe bandas da cena do Triângulo Mineiro. Apesar de nascer dentro de uma vertente mais extrema, o evento aceita bandas de vários subgêneros do metal, exceto bandas cristãs como *white metal*, por exemplo. Isso é explícito e está publicizado nos *flyers* através de ícones espalhados que trazem os dizeres “*white metal*” sobreposto de um sinal de proibido.

O evento é independente e normalmente não remunera os artistas que se apresentam. Cláudio é o idealizador, mas o evento acontece através de parcerias e de contribuições dos próprios membros da cena. No estilo “*Do it Yourself*”. Esse tipo de evento instiga formas de organização baseadas na colaboração, nas quais cada participante assume responsabilidade pela manutenção da cena, tornando a participação ativa e consciente. Dessa forma, descarta-se a cena *underground* como uma cultura ignorante e passiva.

3 JONES, S. H. et al. *Handbook of autoethnography*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2013.

Enquanto parte da cultura popular, o *underground* é um campo complexo que produz diferentes níveis de relações, experiências e valores culturais que articulam ideologias e práticas sociais⁴. Participar não é só fazer apresentações. A participação é significativa e envolve diferentes ações em prol da promoção e manutenção da cena como divulgação, venda de ingressos, compartilhamento de equipamentos, produção de material, presença na apresentação dos outros artistas, entre outras atividades.

Essa participação ativa dos integrantes pode ser vista como parte de uma luta política para a sua permanência e existência dentro da hegemonia da cultura dominante. Para Giroux⁵, essa luta política acontece na relação hegemônica devido a concepções e visões de mundo antagônicas entre a cultura dominante e subordinada. Porém, por mais diferentes que as ideologias possam ser, o autor enxerga essa relação entre elas como um relacionamento educacional, visto que a cultura dominante está disposta em “levar a sério e articular alguns valores e interesses” de outras culturas e que a cultura subordinada, por sua vez, tem que “negociar e fazer concessões” entre os elementos que renuncia e aqueles que são “representativos de seus próprios interesses e desejos”.

De maneira prática, os integrantes da cena *underground* aprendem que manter a cena viva faz parte de uma luta política. Não existe nada garantido. Vários aspectos como os espaços, as estruturas, o financiamento, a manutenção, a divulgação, a produção, a execução e a circulação são negociados, construídos e/ou consentidos. Essa lógica se reflete inclusive no vocabulário de luta presente nos discursos da cena.

A colaboração nesse evento em específico começou durante a viagem de Uberlândia a Araguari. Além das bandas não receberem pagamento, uma van de 15 lugares foi fretada pelos próprios passageiros para que ficasse em conta para cada um. Entre eles estavam integrantes do *Killer Klowns*, *Burnahead* e *Killers* que também se apresentaram na ocasião. Para completar o *lineup*, o evento também contou com *Lycanthropy* e *Scream Machine*.

Comparado a um evento *mainstream* que é organizado por interesses do mercado, e por isso, possui uma infraestrutura consolidada, o *Day Of Profanation* tinha uma estrutura precária. Os amplificadores eram velhos e um deles desligava subitamente devido ao mal contato na energia. Nem todas as partes da bateria estavam microfonadas e o que mantinha ela no lugar era um tapete qualquer. O local, que era uma espécie de escola, não tinha um palco formatado e nem uma iluminação profissional.

Porém, apesar de se fazer um evento de *heavy metal* em uma cidade pequena, o coletivo de pessoas da cena não se importou com a debilidade de estrutura. Pelo contrário, em evento assim, as diferentes pessoas que se envolvem da melhor forma possível, sentem prazer em ver a cena acontecer. Como o ditado popular já diz: antes feito que perfeito.

Essa qualidade de resolvermos por nós mesmos, ensina a nos virarmos e sermos criativos enquanto produtores culturais, além de sujeitos críticos que pensam sobretudo sobre as relações de poder. As atividades colaborativas da cena *underground* relativizam a cultura mercadológica dominante e podem ser um campo fértil para discussões e vivências alternativas.

Pedagogia crítica e cultural

O show de Araguari foi eletrizante. Estávamos todos totalmente entregues àquela performance, inclusive o público. Acreditávamos na nossa arte com tanta paixão que cativamos o público majoritariamente extremo com músicas sobre amor e sexo.

A composição da cena *underground* é heterogênea. São indivíduos diferentes com gostos, pensamentos e corpos variados que se juntam em um movimento cultural rico esteticamente. Ou seja, a coletividade então é composta por corporeidades diferentes que se relacionam de inúmeras maneiras. Os indivíduos presentes estão ali para se fazerem presentes e compor enquanto produtores de uma prática estética.

4 GIROUX, Henry A.. Cruzando as fronteiras do discurso educacional: novas políticas em educação. Porto Alegre: Artmed, 1999. 298 p.

5 GIROUX, “ref”5, p. 4

Se tomarmos os conceitos de Giroux e olharmos para a cultura *underground* enquanto um grupo subordinado da cultura dominante, percebemos que o *underground* possui um nível de envolvimento que necessita da proximidade das pessoas, tornando-o um movimento social que não nega os investimentos afetivos e os prazeres familiares. Ao contrário dos grupos burgueses dominantes, que se caracterizam “pela celebração de um formalismo, uma distância eletiva do mundo real, com todas as suas paixões, emoções e sentimentos”⁶, a cena *underground* é organizada em torno de uma sensibilidade tão potente que as emoções e as paixões dos participantes ressoam as estruturas materiais e ideológicas da vida cotidiana, assim como Giroux aborda sobre os grupos subordinados.

Em outras palavras, a experiência dos indivíduos na cena *underground* necessita da presença corporal, e pode ser tão intensa que é capaz de modificar a vida em vários sentidos. Podem surgir novos questionamentos sobre a vida, cultura e política. Novos gostos e prazeres podem convidar a novos aprendizados musicais e estéticos. O sentimento de pertencimento pode gerar responsabilidades e amadurecimento, as ideologias podem ser repensadas e novos caminhos podem se abrir e um mundo novo de experiências pode acontecer.

Esses argumentos se assemelham ao pensamento de uma pedagogia crítica, sobretudo de uma pedagogia cultural. A pedagogia crítica entende que precisa repensar a forma como educadores enxergam o processo de ensino/aprendizagem para que esse processo seja mais próximo das experiências dos educandos, diminuindo a distância entre todos os envolvidos. Nesse sentido, a pedagogia crítica entende a importância da experiência do aluno como também defende a “pedagogia como uma forma de produção e intercâmbio cultural que trata do modo como o conhecimento é produzido, mediado, recusado e representado nas relações de poder, tanto dentro quanto fora da educação”⁷. É a partir dessa visão que se entende a cena *underground* enquanto local fértil em experiências pedagógicas, uma vez que as pessoas inseridas na cena aprendem e refletem sobre diferentes aspectos da vida a partir da sua própria vivência e também na relação com o outro.

Experiência estética

Enquanto um lugar de pedagogia cultural, que faz parte de uma pedagogia crítica, a cena *underground* ensina e aprende através da vivência. Não existe uma pessoa com a qualidade de educador responsável pelos ensinamentos. Como já falado, esse processo acontece nas relações e a partir das experiências, uma vez que “a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver”⁸. É por meio da experiência que nos relacionamos com o mundo e construímos pensamento crítico, visão de mundo e identidade. Mas há momentos também em que essa experiência é tão significativa que ultrapassa uma mera normalidade e se apresenta enquanto, o que Dewey chama de uma “experiência singular” que nos conecta mais profundamente com o contexto de maneira integral.

Essa experiência singular, vivida de forma integral, que conecta as partes do corpo tornando-o único, sensível e consciente, pode ser entendida como uma experiência estética. Em contraposto a uma experiência inestésica, no qual se tem uma experiência mecânica ou solta que não nos leva a uma conclusão autêntica, Dewey argumenta a favor da experiência estética que é resultado de um processo intelectual, emocional e prazerosa, que “se desloca para um desfecho, um fim”⁹. Nesse sentido, entendemos que a experiência estética é uma percepção intensa, capaz de integrar as partes internas e externas do indivíduo em uma unidade.

Sobre a relação entre artístico e estético, Dewey percebe que essa separação é problemática e sugere enxergar as duas qualidades de forma integrada.

A arte denota um processo de fazer ou criar. [...] A palavra “estético” refere-se, como já assinalamos, à

6 GIROUX, “ref. 5”, p. 4.

7 GIROUX, “ref. 5”, p. 4.

8 DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646 p.

9 DEWEY, “ref. 9”, p. 8.

experiência como apreciação, percepção e deleite. [...] porém, assim como a relação existente ao se ter uma experiência entre o agir e o ficar sujeito a algo, indicam que a distinção entre o estético e o artístico não pode ser levada a ponto de se tornar uma separação. [...] Para ser verdadeiramente artística, uma obra também tem de ser estética - ou seja, moldada para uma percepção receptiva prazerosa¹⁰.

Contudo, vale destacar que, para além da prática de fazer arte, a experiência estética não é inerente ao processo de criar. Apesar de fazer parte do universo artístico, não está limitada a ela. Isso porque a qualidade estética está presente na experiência quando a satisfação sensorial está ligada “à atividade de que é consequência”¹¹. A qualidade estética relaciona-se à consciência, aos afetos e aos saberes de quem faz ou percebe. Nesse sentido, até uma experiência gastronômica pode ser estética, quando se percebe qualidades que vão além do mero sabor da comida. Portanto, assume-se que a experiência estética não acontece só na relação das pessoas com obras de arte conhecidas como tal, mas também pode acontecer em lugares e situações ordinárias da vida cotidiana, como em um evento da cena *underground*, por exemplo.

Essa discussão da experiência estética como uma forma de aproximar a arte da vida é defendida por Shusterman¹² que também entende que ela não está confinada nos limites da arte ocidental historicamente formalizada. Para Shusterman, pensar na arte como experiência estética ajuda a reconectá-la com a vida, já que uma visão hegemônica e estreita da arte enxerga os prazeres estéticos desconectados das sensações corporais, da emoção e da funcionalidade, sendo apenas de deleite intelectual. Portanto, enxergar a qualidade estética em diferentes práticas e experiências tanto valoriza as produções populares e nos faz repensar o papel da arte na nossa vida, quanto também visa resgatar o verdadeiro valor estético oferecido pelas artes “legítimas” sem ter que fazer isso pelos meios dominantes instaurados por sua história erudita¹³.

Antes mesmo de tocar o primeiro acorde em cima do palco, existe todo um processo anterior de preparação que nos conecta profundamente com a prática e a performance. Ainda em Uberlândia, a banda precisou se preparar para a aventura que viria. Para o *Killer Klowns*, o aspecto visual era tão importante quanto o musical, portanto não escolhemos qualquer roupa para vestir. Era comum que nós quatro nos encontrássemos horas antes para discutir uma composição visual que faria sentido na nossa apresentação.

Durante esse processo, analisávamos várias combinações diferentes a fim de chegar em uma que fazia sentido. Para a apresentação de Araguari, a construção visual dos integrantes envolveu roupas, acessórios e maquiagem que, articulados, produziam uma identidade estética compartilhada e reconhecida na cena. E em diferentes níveis e qualidades, outros integrantes da cena também se prepararam para estar presentes no evento.

Essa entrega para viver a experiência pode ser entendida como a de um cavaleiro em busca de aventura. Para que a experiência estética aconteça é preciso que esteja realmente entregue a ela. Agamben usa o termo “aventurosidade” para classificar a existência do artista que deixa “ser-levado” e assim estar aberto para a experiência estética. Em suas palavras, ele diz que “A condição existencial do ser-levado é, na realidade, tão estreitamente modelada sobre a da experiência estética que é difícil subtrair-se à impressão de que esteja em questão aqui, nada menos que a estetização da experiência”¹⁴.

Sugere-se então que essa entrega à experiência aconteça de forma totalizadora, e isto é admitido de maneira empírica pela maioria das pessoas que integram a cena. No *Day Of Profanation*, muitos participantes construíram diferentes visualidades a partir da estetização de seus corpos presentes. O visual das pessoas estava ligado à identidade de cada um, como também o tipo de experiência que poderiam ter. Assim tinha pessoas com visual e atitudes mais direcionadas para o metal extremo com o rosto em *corpse paint*¹⁵,

10 DEWEY, “ref. 9”, p. 8.

11 DEWEY, “ref. 9”, p. 8.

12 SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: 34, 1998.

13 SHUSTERMAN, “ref. 13”, p. 9.

14 AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

15 Nome dado ao estilo de pintura corporal muito utilizado no subgênero black metal que faz alusão a um visual cadavérico. A pintura normalmente é feita no rosto utiliza as cores preto e branca. Como exemplo, ver a pintura dos integrantes da banda Nox Spiritus de Uberlândia.

vestidos com coturnos e sobretudos que andavam pelo lugar como verdadeiros cadáveres vivos em busca de terror e caos. Compartilhando esse lugar amaldiçoado também tinha pessoas com estilo mais voltado ao *heavy metal* tradicional com *patches* em coletes, calça jeans, cinto com rebite, pulseiras metálicas e que “banguceavam” os cabelos longos ao som de *riffs* nervosos de guitarra.

Ao observar essas características, não podemos desassociar a experiência estética do corpo. Shusterman fala de “soma” ao se referir a um corpo vivo de forma integral, sem a dicotomia corpo/mente. “O corpo vivo (ou soma) como lugar de apreciação sensorial (estesia) e de autoestilização criativa”. Nesse sentindo, a somaestética enxerga o corpo mais do que um invólucro inanimado para alma e mais do que mero objeto de uso. Ele é, ao mesmo tempo, o corpo que percebe e é percebido pelo mundo que o circunda, é parte “essencial e fundamental de nossa identidade” e instrumento primordial de relação com o nosso meio¹⁶.

Nessa perspectiva, podemos pensar que no *underground*, o soma aprende através da percepção da experiência estética. A presença corporal no *underground* é uma forma de produzir e adquirir conhecimento sensível que articula diferentes qualidades como a estética e política, por exemplo. Em concordância, Giroux afirma que o corpo concebe uma forma de participação reflexiva e que “a pedagogia também constitui um momento em que o corpo aprende, se movimenta, deseja e anseia por afirmação”¹⁷.

Conclusão

A discussão de John Dewey e Shusterman acerca da experiência estética e da somaestética possui similaridades com a abordagem da pedagogia crítica e cultural de Henry Giroux e Viviane Camozzato, pois ambos estão falando das diversas qualidades da experiência. Salvo suas determinadas áreas, a experiência estética é entendida como possibilidade de percepção, prazer, reflexão, criação e aprendizagem, e que entender esse processo auxilia o a educação formal, ao mesmo tempo que valoriza diversas produções estéticas não legitimadas que fazem parte do cotidiano das pessoas.

A partir dos conceitos que envolvem a pedagogia cultural, podemos entender que a cena *underground* do Triângulo Mineiro ajuda a construir e refletir sobre questões da identidade a partir das muitas relações, interações, disputas, estetizações e experiências. Inseridos na cena, refletimos sobre o mundo e sobre nossa atuação nele, desenvolvendo-nos como sujeitos em meio à produção de significados, prazeres e pensamento crítico.

Não se tratando de um espaço educativo tradicional, o processo de ensino e aprendizagem acontece de maneiras variadas. Isso porque existe uma heterogeneidade que permite que cada sujeito tenha experiências individuais que estão de acordo com cada percepção. Desse modo, não existe também a centralização do saber em uma pessoa específica, sendo ele construído coletivamente a partir de uma democratização da diferença.

Durante esse processo, a experiência estética desempenha um papel fundamental pois ela é percebida pelo corpo que, por sua vez, aprende e ensina na cena *underground*. O corpo, portanto, é elemento fundamental da cena, sendo inconcebível pensá-la sem sua presença. O corpo manifesta, é estetizado, é sentido, aprende, ensina, relaciona, interage, compõe etc.

Em suma, reconhecer o potencial pedagógico da cena *underground* do Triângulo Mineiro é mais do que analisá-lo à luz dessas teorias, é reconhecer também que existem outras formas de se ensinar e aprender que acontecem fora das instituições formais de ensino, metal ou não. Enquanto educadores de arte alinhados a uma proposta crítica da pedagogia, refletir sobre esses processos auxilia na construção de um processo educacional que enxerga as produções populares, os conhecimentos empíricos, os prazeres da vida e as diferenças culturais como dimensões legítimas e por que não, estéticas.

16 SHUSTERMAN, Richard. *Consciência corporal*. São Paulo: É Realizações, 2012.

17 GIROUX, “ref. 5”, p. 4

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CAMOZZATO, Viviane; CARVALHO, Rodrigo; ANDRADE, Paula. **Pedagogias culturais: a arte de produzir modos de se viver na contemporaneidade**. Curitiba: Appris, 2016. 209 p.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. As revelações da escuridão: o show no underground do heavy metal extremo como um ritual. In: BAHY, Cristiane et al (org.). **Música extrema: ruídos, imagens e sentidos**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. p. 203-220.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646 p.

GIROUX, Henry A.. **Cruzando as fronteiras do discurso educacional: novas políticas em educação**. Porto Alegre: Artmed, 1999. 298 p.

JONES, S.H.; ADAMS, T.E.; ELLIS, C.; OLIVEIRA, M.A.O.; JARAMILLO, N.J.. **Handbook of autoethnography**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2013. (Coleção Queer).

MÉNDEZ, Maria del Rosario Tatiana Fernández. **O evento artístico como pedagogia**. 2015. 321 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

RODRIGUES, Igor C.. **Arte & Heavy Metal: experiências em Uberlândia e região**. Uberlândia: Reverso, 2020.

SHUSTERMAN, Richard. **Consciência corporal**. São Paulo: É Realizações, 2012.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: O pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: 34, 1998.

- **Vestígios Têxteis:** A matéria silenciosa e a agência do objeto na pintura expandida.

Igu Krieger¹, Universidade de Brasília.

Resumo: Este artigo investiga a agência radical da matéria na Pintura Expandida via pesquisa poética sobre vestígios têxteis. A investigação aprofunda o conceito de “matéria silenciosa” ao articular assemblages e aproximar a resistência física dos objetos ao pensamento da pintura — elementos que recusam a assimilação total pela linguagem. Fundamentada no Materialismo Vital de Jane Bennett e na Ontologia Orientada aos Objetos (OOO) de Graham Harman, a prática de ateliê é analisada como cartografia de afecções em que o material atua como actante autônomo. Ao tensionar o impasse de Joseph Kosuth com a “ativação” neoconcreta de Oiticica e Lygia Clark, o texto reafirma a pintura como corpo-objeto vibrante, cujo fazer registra a negociação tensional entre a intenção do sujeito e a insubordinação física do mundo material.

Palavras-chave: Pintura Expandida; Agência da Matéria; Ontologia Orientada aos Objetos; Vestígios.

Abstract: This article investigates the radical agency of matter within the field of Expanded Painting through poetic research on textile vestiges. The investigation delves into the concept of “silent matter” by articulating assemblages and aligning the physical resistance of objects with the thought of painting — elements that refuse total assimilation by language. Grounded in Jane Bennett’s Vital Materialism and Graham Harman’s Object-Oriented Ontology, studio practice is analyzed as a cartography of affect, in which the material operates as an autonomous actant. By tensioning Joseph Kosuth’s conceptual impasse with the Neo-Concrete “activation” of Hélio Oiticica and Lygia Clark, the text reaffirms painting as a vibrant body-object, whose making records the tensional negotiation between the subject’s intent and the physical insubordination of the material world.

Keywords: Expanded Painting; Material Agency; Object-Oriented Ontology (OOO); Vestiges.

1. Introdução

A pesquisa poética contemporânea, quando situada no campo da Pintura Expandida (KRAUSS, 1998), tem se afastado progressivamente da noção de matéria como mero suporte passivo para representações. A estrutura da pintura, nesse contexto, configura uma “estranha tectônica” cuja fundação depende da conciliação entre técnica e poética, sendo explicitada irremediavelmente pela *fatura* (CARTAXO, 2018). Este artigo propõe investigar a agência radical e o silêncio dos objetos na prática de ateliê do autor, articulando os vestígios materiais com os preceitos do Materialismo Vital (BENNETT, 2010) e da Ontologia Orientada aos Objetos (OOO).

O “silêncio dos objetos” refere-se aqui à sua condição de opacidade e resistência; uma dimensão do material que não comunica e não se deixa traduzir em linguagem, códigos ou utilidade humana, mas que atua fisicamente no espaço. Para fundamentar essa premissa, é incontornável retomar o impasse linguístico e material de *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth (Figura 1). Enquanto a cadeira de Kosuth aponta para um suporte de uma “definição”, a prática pretendida nesta pesquisa desloca-se da esfera logocêntrica para tatear o que Graham Harman denomina como a “*realidade retraída*” do objeto real: uma essência que sempre escapa e resiste ao acesso ou à exaustão pelo olhar humano (HARMAN, 2018).

¹ Mestrando pelo PPGAV/UnB na linha de Deslocamentos e Espacialidades (Área: Métodos, Processos e Linguagens). Desenvolve pesquisa sob orientação de Cecília Mori, focada na agência da matéria e práticas espaciais.

Figura 1 – *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth.



Fonte: Museum of Modern Art (MoMA). Disponível em: [<https://www.moma.org/collection/works/81435>]. Acesso em: 16 abr. 2026.

Descrição: Instalação horizontal de três elementos dispostos lado a lado contra uma parede branca e um chão amadeirado: no centro, uma cadeira de madeira dobrável; à esquerda, uma fotografia em preto e branco dessa mesma cadeira em tamanho real; e à direita, uma definição de dicionário da palavra “cadeira” (em inglês, chair) (fim da descrição).

Sob a ótica de Jane Bennett (2010) e Bruno Latour (2012), é proposto ler elementos como fragmentos têxteis e cacos de vidro como “actantes”: fontes de ação que possuem uma eficácia própria e operam em uma “ontologia plana”, onde a matéria não é um pano de fundo, mas um participante ativo. Essa investigação é indissociável de uma *metodologia do caminhar* — explorada em investigações anteriores do autor na monografia *Estética para operar entre vestes, desamparo e arquivo*. (KRIEGER, 2019) — compreendida como uma prática poética de habitar o território e propiciar o “encontro” spinoziano de afecção mútua entre corpos, coletando contingências que trazem consigo o afeto do *desamparo* (SAFATLE, 2016).

Esta vitalidade material foi explicitada na exposição individual “Aterrar o Chão, Recolher Horizontes” (Galeria A Pilastra, Brasília, 2023), que operou como um laboratório prático para analisar como a poética se encarna na estrutura da pintura. Através do atrito diário do ateliê, os trabalhos ali apresentados tangibilizam a insubordinação física de materiais como o tecido Oxford, ferro e o vidro quebrado, afirmando que a obra não é uma imposição do artista sobre a matéria, mas uma colaboração tensional com a vida secreta das coisas.

2. Camadas e camuflagens: da casca ao vidro

A gênese desta estratégia de contágio e camuflagem material encontra um dos seus primeiros desdobramentos na obra *Cascamadas* (deCurators, 2021). O trabalho resulta do encontro fortuito no Cerrado com cascas de Melaleuca que haviam engolido e incorporado uma lata de tinta industrial na sua própria estrutura de crescimento. Essa fusão expõe uma vitalidade material (BENNETT, 2010) que antecede a ação humana: a árvore já operava uma colagem entre o orgânico e o sintético num esforço de cicatrização. Como aponta Bennett, “a matéria não é um pano de fundo para a ação humana, mas um participante ativo com capacidade de agir e produzir efeitos” (BENNETT, 2010, p. ix)

Figura 2 – Obra *Cascamadas*, de Igu Krieger (Vitrine deCurators, 2021)



Fonte: DeCurators. Disponível em: [<https://decurators.org/igu-Krieger-Cascamadas>]. Acesso em: 16 abr. 2026.

Descrição: Composição horizontal de duas fotografias coloridas de uma escultura de camadas irregulares sobrepostas, com textura orgânica, pintada irregularmente de vermelho, amarelo e azul, exibida na vitrine da galeria “deCurators”: a obra completa suspensa dentro da vitrine iluminada e exterior escuro; close mostrando a textura do material (fim da descrição).

Levadas para o ateliê, estas cascas deixaram de ser meros “objetos encontrados” para se tornarem o alicerce de uma *fatura* que respeita as zonas de profundidade da matéria. O pensamento da pintura aqui não se dá sobre uma superfície plana, neutra e passiva, mas em uma “estranha tectônica” (CARTAXO, 2018) de agenciamentos. O *manto confeccionado* é tensionado pelo constante exercício de mimese entre o tecido Oxford, as cascas de Melaleuca, as linhas e as tintas. Instaure-se aqui o que Cartaxo (2018) denomina como a indiscernibilidade entre matéria e espaço pictóricos, ou o *subjétil*: ora a casca assume a função de suporte para receber a contaminação da tinta e do têxtil, ora ela própria se afirma como *matéria pictórica* soberana, confrontando e subvertendo os demais elementos que a sustentam. A fatura, portanto, não apenas retrata a matéria, mas encarna o conflito onde o suporte se retrai e a ‘pele’ da obra reivindica sua própria agência.

No desdobramento desta prática para a exposição de 2023, a investigação sobre a agência material desloca-se da casca orgânica para a transparência ambígua do vidro. Aqui, a pintura opera sob a lógica da *distensão espacial*, onde o suporte convencional é subvertido. O vidro deixa de exercer sua função passiva de vitrine protetora, que separa o dentro e o fora da obra, para atuar como um “entre-lugar” pictórico (Figura 3).

O processo de feitura envolve intervenções simultâneas: há tinta acrílica e retalhos de Oxford atuando tanto na face frontal quanto no forro de fundo da moldura. Esse diálogo entre camadas cria uma “camada espessa” de transparências pictóricas e fronteiras físicas. Em um jogo de camuflagem, a linha de algodão (física) amarrada ao suporte confunde-se com o traço pintado, mimetizando a própria fratura do vidro que, embora não tenha sido quebrado nesta série, dita a morfologia geométrica da composição. A matéria, portanto, não apenas “suporta” o pensamento na pintura; ela o tensiona, forçando a responder às opacidades e reflexos que o objeto impõe.

Figura 3 – Obras sem título, de Igu Krieger. 2023.



Fonte: Elaborada por Ester Cruz. Exposição Aterrar o Chão, Recolher Horizontes. A Pilastra (2023).

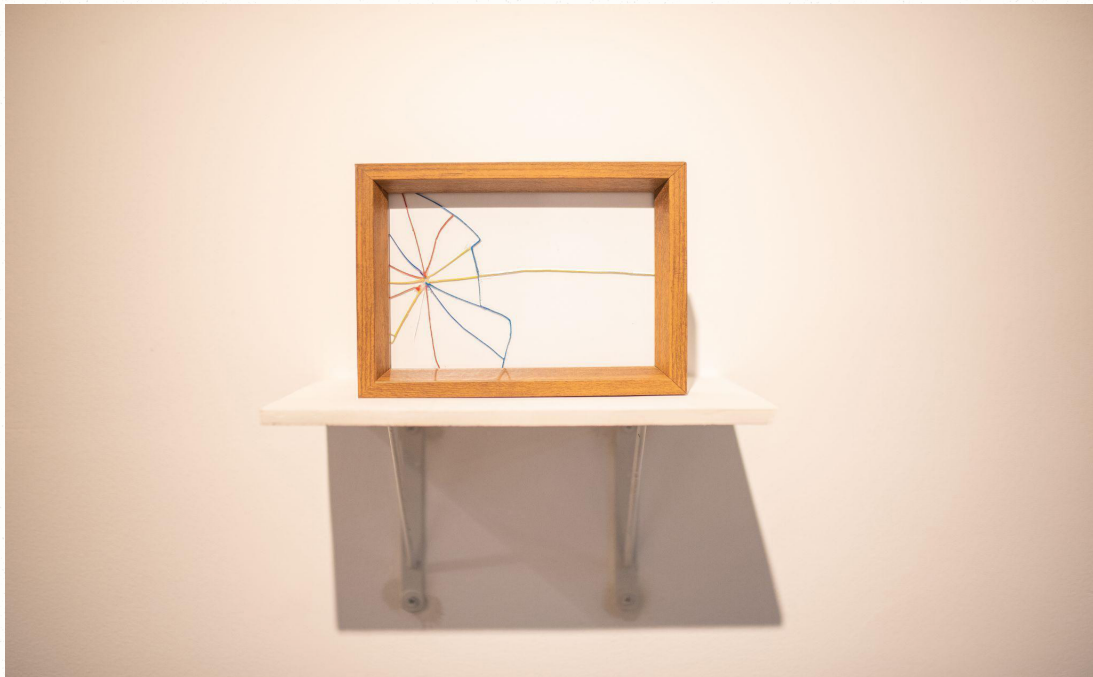
Descrição: Composição horizontal de três fotografias coloridas de quadros abstratos, expostos em uma parede branca: a primeira e a segunda mostram quadros retangulares verticais com composições orgânicas e lineares azuis, vermelhas e amarelas sobre fundo branco; o terceiro é um close revelando uma textura têxtil e pintura em relevo (fim da descrição).

3. “Porta- recacos”: a fratura como fatura

A autonomia do objeto e o limite do controle humano materializam-se de forma crua no trabalho *Porta-recacos* (Figura 4). Partindo de um porta-retratos apropriado, a *fatura* não nasce de uma aplicação teórica prévia, mas do embate empírico onde o desejo de manipular um desenho no vidro esbarra na insubordinação física do material. É no estilhaçar sob pressões calculadas que a Ontologia Orientada aos Objetos (OOO) se revela como um dado de realidade do ateliê, e não apenas um conceito abstrato: por mais que a intenção do indivíduo humano direcione a força, o comportamento da fratura obedece à lógica interna do vidro, a uma “*realidade retraída*” (HARMAN, 2018) que se recusa a ser totalmente assimilada ou exaurida pela vontade humana.

Nesta prática, o gesto de tensionar e romper o vidro transubstancia-se em uma metodologia do desenho. O desejo do movimento corporal funciona em *esboço*, um rascunho de forças que antecede o trauma; o estilhaçar propriamente dito converte-se no *risco* — termo aqui entendido tanto como o traço gráfico que corta o plano quanto como a iminência do perigo cortante. A reconstrução posterior, realizada pela colagem de linhas de algodão, atua de rejunte estrutural e acabamento que finaliza o desenho ao evidenciar os contornos da fratura (Figura 4). A estrutura da obra, portanto, nasce irremediavelmente da conciliação entre técnica e poética explicitada pela fatura (CARTAXO, 2018), onde o rastro da fratura se torna o ponto de maior potência: tal como a pele, que tem na cicatriz material a parte mais resistente de sua estrutura.

Figura 4 – Obra “Porta-recacos”, de Igu Krieger.



Fonte: Elaborada por Ester Cruz. Exposição Aterrar o Chão, Recolher Horizontes. A Pilastra (2023).

Descrição: Objeto composto por uma moldura de madeira clara, disposta sobre uma prateleira branca fixada em uma parede branca. No interior da moldura, linhas finas e coloridas (nas cores azul, vermelho e amarelo) partem de um ponto central à esquerda e se irradiam em diferentes direções (fim da descrição).

4. A dialética negativa e a coragem do palhaço

Para lidar com a agência silenciosa e com o constante retraimento da matéria (HARMAN, 2018), a prática de ateliê exige uma postura metodológica que abrace a contradição e a opacidade. Em *Vibrant Matter*, Jane Bennett (2010) resgata a dialética negativa de Theodor Adorno como uma via de acesso à materialidade, destacando o exercício de uma “imaginação irrealista” para se aproximar da *não identidade* do objeto — aquilo que resiste e escapa à conceituação humana. O que Adorno denomina como não identidade do objeto encontra ressonância profunda no conceito central de Bennett, o *poder-da-coisa* (*thing-power*):

“O poder-da-coisa aponta para a estranha habilidade de itens comuns, fabricados pelo homem, de exceder seu status de objetos e manifestar traços de independência ou vivacidade, constituindo o fora de nossa própria experiência. [...] uma vivacidade intrínseca à materialidade da coisa anteriormente conhecida como objeto” (BENNETT, 2010, p. xvi-xvii).

Sob essa ótica, o fazer artístico deixa de ser uma imposição de vontade para assumir-se como o próprio “elemento lúdico” ao qual Adorno se refere. Admitir a vitalidade da matéria exige do artista o que o filósofo descreve como a necessidade da “*coragem de um palhaço*” como uma das três técnicas de sua pedagogia dialética:

“Uma terceira técnica é admitir um ‘elemento lúdico’ no pensamento e estar disposto a fazer o papel de tolo... O dialético negativo ‘sabe quão longe permanece de ‘conhecer a não identidade’ e ainda assim deve sempre falar como se a possuísse inteiramente. Isso o leva ao ponto da palhaçada (*clowning*). Ele não deve negar seus traços de palhaço, sobretudo porque apenas eles podem lhe dar esperança para o que lhe é negado” (ADORNO *apud* BENNETT, 2010, p. 14).

O ateliê torna-se, portanto, o palco desta “palhaçada” rigorosa. No processo de *Porta-recacos*, por exemplo, fica evidente a ilusão do controle, manipulando a pressão sobre o vidro como se possuísse o segredo da fratura, embora saiba que o resultado final pertence inteiramente à *subjetividade do material*.

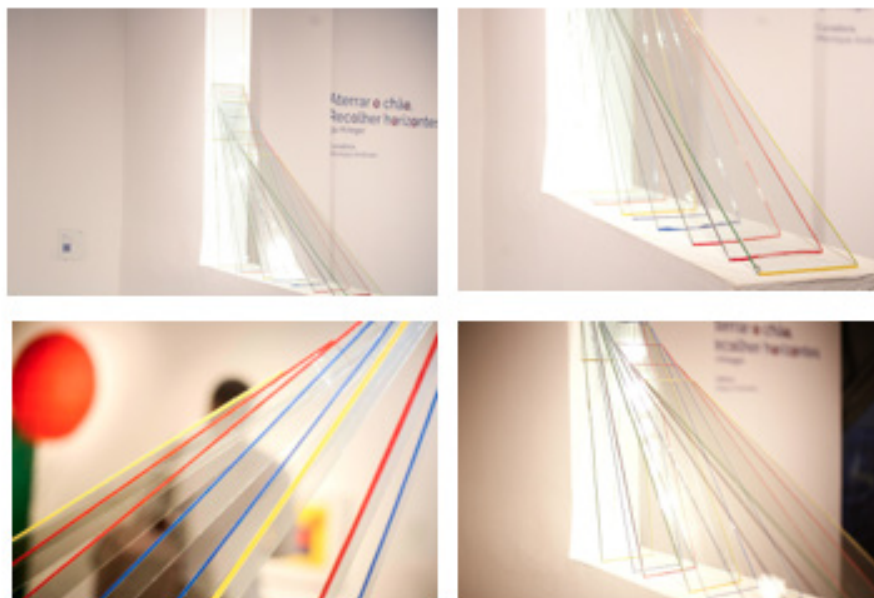
— essa agência autônoma que impõe suas próprias temporalidades, resistências físicas e de relações de *interobjetividades* - entre objetos, e não subjetivas (entre sujeitos). É um gesto absurdo que desafia a lógica física: confiar a estabilidade do perigo (o vidro cortante, o ferro pesado) à fragilidade de uma linha de algodão ou à porosidade do tecido Oxford. Ao não negar esses traços de “palhaço” e assumir a vulnerabilidade do gesto humano perante a imanência silenciosa dos *actantes* (LATOUR, 2012), a poética se concretiza não pelo domínio, mas pela escuta e pelo contágio material. A Arte apresenta-se, assim, como possibilidade de “tatear” a não identidade, transformando o atrito diário do ateliê com a matéria — o tecido que resiste à costura ou um pigmento que expande seu limite de contaminação — em uma cartografia de afetos e sobrevivências.

5. O ateliê expandido e a arquitetura do risco

A investigação poética atinge sua escala arquitetônica quando a investigação sobre a agência material transborda do objeto manipulável para o espaço fenomenal, configurando como “*ateliê expandido*”. Mais do que uma expansão física, trata-se de uma *práxis* onde o local de trabalho não se limita às paredes do estúdio, mas incorpora o território como espaço legítimo de fatura e coleta. Se no trabalho *Porta-recacos* a fratura era um desenho contido na moldura, na obra *Risco Nº 1* a investigação assume um “*risco vertical*”. Gênese de uma série em andamento, este trabalho utiliza dez placas de vidro sustentadas exclusivamente pela força da gravidade e pelo atrito; nove placas escoram-se mutuamente entre si para manter a décima em suspensão na parede (Figura 5).

O *risco* aqui é instaurado em sua polissemia fundamental: é o perigo iminente de colapso, onde a retirada de um único elemento compromete a integridade do todo, mas é também o risco conduzido do desenho. Linhas de algodão coloridas, coladas nas arestas cortantes, são refratadas pela luz no interior do vidro, “pintando” o material com seus próprios predicados transparentes e transformando o perigo físico em um traço gráfico que corta o espaço. Ao cobrir a borda que fere, a linha “*risca o risco*”: o desenho da linha tenta conter a periculosidade da matéria, ao mesmo tempo em que a evidencia como fatura pictórica distendida.

Figura 5 – Obra “Risco Nº1”, de Igu Krieger.



Fonte: Elaborada por Ester Cruz. Exposição *Aterrar o Chão, Recolher Horizontes*. A Pilastra (2023).

Descrição: Composição de quatro fotografias coloridas de uma instalação exibida em um espaço totalmente branco sobre meia-parede. São placas transparentes apoiadas diagonalmente umas sobre as outras até a última que está totalmente encostada na parede. As placas têm as finas laterais pintadas de vermelho, amarelo e azul (fim da descrição).

Essa lógica de subversão e instabilidade expande-se para a instalação de grande porte realizada nos espaços externo da Galeria A Pilastra, onde a obra apropria-se das ruínas de ferro, esquadrias e portais do antigo ateliê pessoal demolido. O ateliê, outrora espaço fechado e de contenção, é levado a público em um estado de “morte” e fragmentação, sendo reativado pela ocupação física de tecidos Oxford e amarras de algodão (Figura 6).

Figura 6 – Instalação Ateliê Expandido, de Igu Krieger.



Fonte: Fotografia de Ester Cruz, Exposição Aterrar o Chão, Recolher Horizontes. A Pilastra (2023).

Descrição: Composição de três fotografias coloridas de uma instalação artística ao ar livre feita com uma estrutura de metal verde e vidro, com linhas e tecidos vermelhos, amarelos e azuis: detalhe de uma ponta de vidro pontiagudo com linha azul colada na borda; detalhe de uma estrutura de metal com inúmeras voltas de uma linha amarela amarrada entre dois vidros quebrados; a obra completa em um pátio ensolarado (fim da descrição).

Nesta “estranha tectônica” (CARTAXO, 2018), a “subjetividade” do sujeito não impõe um comando unificado; como argumenta Bennett (2010), somos todos *actantes* em um plano de horizontalidade ontológica. A relação entre o artista, o ferro e o tecido é um agenciamento (*assemblage*) onde ocorre uma “dança” tensional de afetos e resistências físicas. Quem efetivamente mantém o ferro em pé é a matéria dita “vulnerável”, reafirmando que a verdadeira potência estrutural reside na *agência silenciosa* das linhas sobre a rigidez da construção civil.

Neste agenciamento, a transposição do ateliê-ruína para o espaço expositivo estabelece uma conexão direta — e uma torção crítica — com os *Penetráveis* de Hélio Oiticica, como o PN28 “*Nas Quebradas*” (Figura 7). Se na tradição neoconcreta a estrutura é um convite lúdico e convidativo ao manuseio, em “Ateliê Expandido”, a prática da matéria impõe o “*afeto do medo*” perante os vidros e ferragens que mantêm a iminência do corte.

Ao penetrar com materiais coletados na própria rua em uma estrutura que foi o antigo local de trabalho, o ateliê se transforma em objeto artístico que suporta vivências múltiplas, mas que exige respeito à sua *realidade retraída* (HARMAN, 2018). O objeto não está ali apenas para servir ao humano; ele instaura um território onde o corpo deve habitar o cuidado perante a vitalidade insubordinada das coisas.

Figura 7 – Penetrável PN28 “Nas Quebradas”, de Hélio Oiticica. 1979.



Fonte: Projeto Hélio Oiticica. Disponível em: [<https://projetooho.com.br/pt/obras/penetraveis/>]. Acesso em: 16 abr. 2026

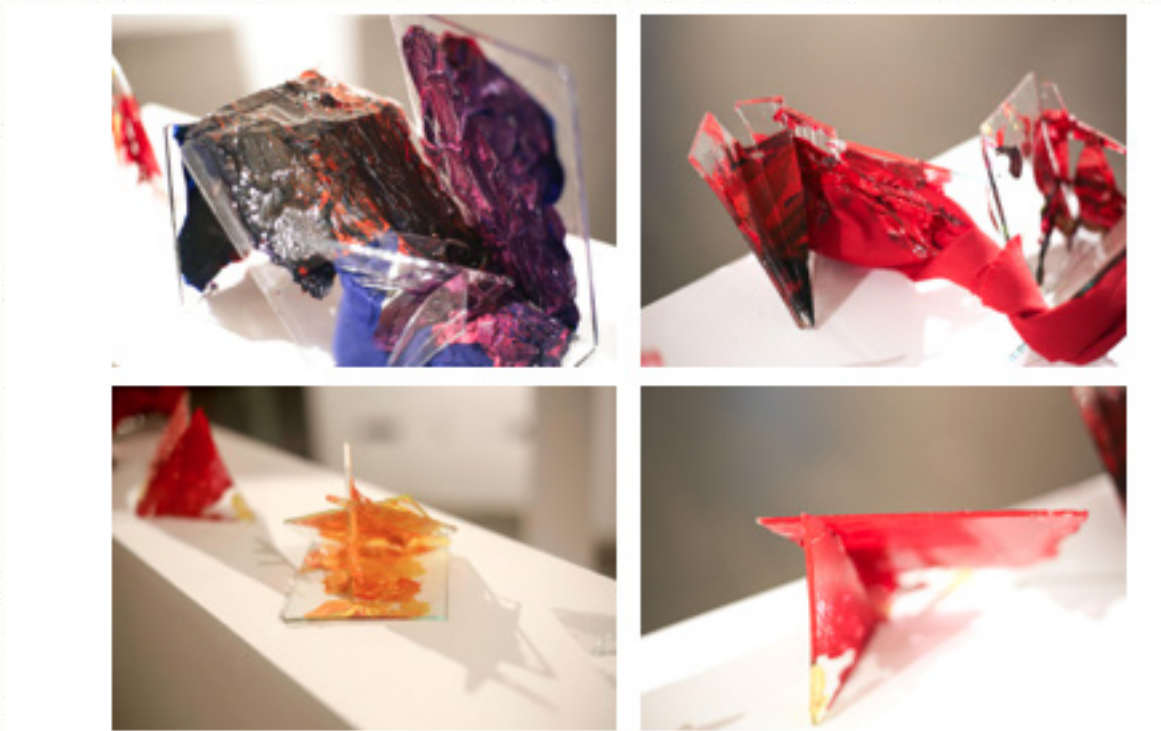
Descrição: Instalação em um ambiente fechado, composta por uma contenção cinza baixa curvilínea, preenchida com brita cinza, onde é possível ver dois elementos de concreto soterrados formando degraus. Das britas, se ergue uma estrutura tridimensional de madeira clara com tela de arame, assim como chapas de metal ondulado, uma tela ocre translúcida e um painel amarelo vibrante ao fundo (fim da descrição).

6. Considerações finais

O percurso desta investigação revela que o *desamparo* não deve ser lido como um estado de paralisia ou passividade melancólica, mas como uma potência política e poética de abertura radical. Conforme articulado na monografia que antecede esta pesquisa (KRIEGER, 2019) e fundamentado n' *O Circuito dos Afetos* de Safatle (2016), o *desamparo* é a condição indispensável para o “encontro” spinoziano com corpos no devir, porém transcendido e dispensado dos afetos do *medo* e da *esperança*. É nesse estado de vulnerabilidade que o caminhante habita o território, não como um senhor do espaço, mas como um corpo sensível que coleta as contingências silenciosas do descarte urbano ou da acolhida natural.

Esta abertura culmina na síntese dos *Bichos Godê* (Figura 8), trabalho que instaura um distanciamento ontológico fundamental em relação aos *Bichos* de Lygia Clark (Figura 9). Se na tradição neoconcreta de Clark a ativação da obra dependia de um metal convidativo, articulado por dobradiças e destinado ao manuseio lúdico do espectador, a prática em *Bichos Godê* exige o *afeto do medo*.

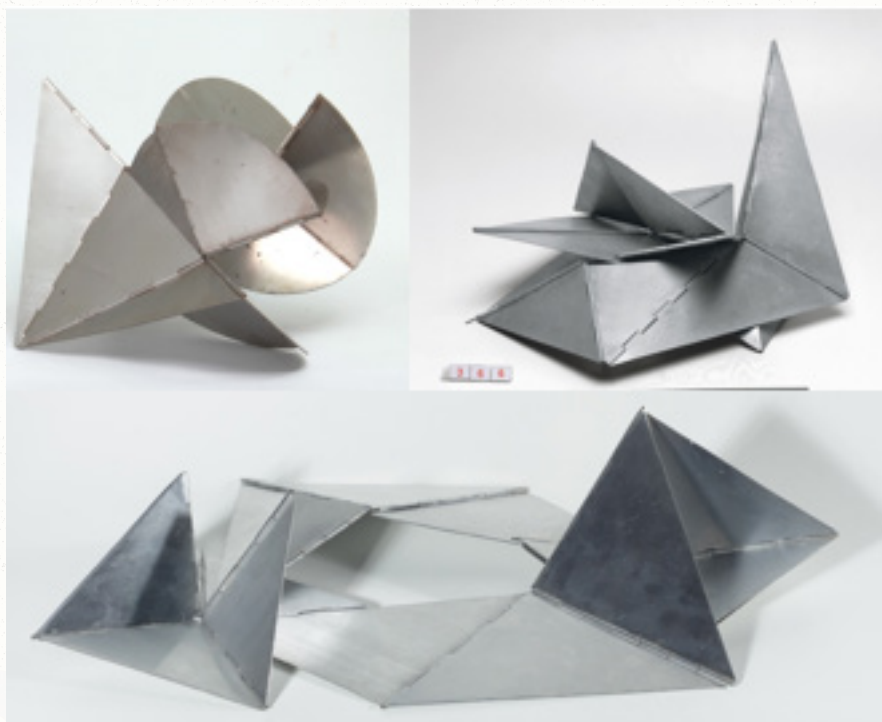
Figura 8 – Série “Bichos Godê”, de Igu Krieger.



Fonte: Fotografia de Ester Cruz. Exposição Aterrar o Chão, Recolher Horizontes. A Pilastra. (2023)

Descrição: Composição de quatro fotografias coloridas de esculturas abstratas pequenas, expostas sobre uma base branca. São estruturas tridimensionais formadas por placas transparentes pintadas por camadas espessas de tinta em tons de vermelho, roxo, azul e amarelo. Uma delas parece ser conectada por meio de um tecido vermelho torcido (fim da descrição).

Figura 9 – Bichos, de Lygia Clark.



Fonte: Portal Lygia Clark. Disponível em: [<https://portal.lygiacklark.org.br/obras/55680/bichos>]. Acesso em: 16 abr. 2026.

Descrição: Composição de três fotografias de esculturas abstratas. São estruturas tridimensionais formadas por placas de metal cinza, algumas bordas retas e outras arredondadas, interligadas e articuladas por dobradiças (fim da descrição).

Para compreender essa “torção” material, recorre-se à Jane Bennett e sua análise sobre a “*vida do metal*” (2010): Bennett propõe que mesmo o material sólido e industrial possui intensidades e fluxos internos que resistem à inércia. No entanto, ao transpormos essa lógica para a “*vida do vidro*” nos *Bichos Godê*, a agência material torna-se insubordinada. Enquanto Clark oferece o controle através da ferragem, o trabalho com vidro oferece a iminência do trauma: as placas de vidro são interligadas pela própria “liga” da tinta acrílica e do tecido Oxford. É a *fatura pictórica* (CARTAXO, 2018) que sustenta a estrutura, expondo a fragilidade de um corpo que pode se desfazer ao menor toque indevido. O público é convidado a participar, mas o objeto impõe sua *realidade retraída* (HARMAN, 2018) através do risco do corte e da precariedade do suporte.

O fazer artístico, portanto, tateia a não identidade do objeto não apenas no plano discursivo, mas no atrito diário do ateliê. Reconhecer a vitalidade que recusa a assimilação total significa aceitar a *insubordinação física* do material: o tecido que resiste à costura, o vidro que dita sua própria fratura e a matéria que exige ser ouvida. A pesquisa permanece deliberadamente entre-aberta, permitindo que o objeto artístico dite, a cada nova montagem, se sua existência pertence à planaridade da pintura ou à tridimensionalidade da escultura. O que resta são os vestígios como actantes vivos de um presente em constante reconfiguração, sujeitos aos imprevistos físicos e temporais que o silêncio incontornável da matéria ainda há de impor.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- CARTAXO, Zalinda Elisa Carneiro. Estrutura. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, 2018.
- HARMAN, Graham. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Pelican Books, 2018.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRIEGER, Igor. *Estética para operar entre vestes, desamparo e arquivo*. Monografia (Bacharelado) – UnB, Brasília, 2019.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

- **Videoarte No Rolar Das Redes: Sobre O Vídeo Na Contemporaneidade**

Jheniffer de Oliveira Moraes¹ - Universidade de Brasília

Beatriz Morgado²

Resumo: A presença da videoarte nas redes sociais desloca não apenas seus modos de circulação, mas também as formas de experiência e fruição das imagens. Inserida em ambientes marcados pelo fluxo contínuo, lógica algorítmica e consumo acelerado, como o Instagram, TikTok e YouTube, a videoarte passa a disputar a atenção do espectador em meio a timelines fragmentadas e estímulos concorrentes. Este trabalho investiga como a inserção da videoarte em plataformas digitais reconfigura a relação entre obra e público, analisando de que maneira essas dinâmicas impactam a construção de sentido e a experiência estética na contemporaneidade.

Palavras-chave: videoarte. redes sociais. circulação.

Abstract: The presence of video art on social media shifts not only its modes of circulation but also the forms of experience and engagement with images. Embedded in environments characterized by continuous flow, algorithmic logic, and accelerated consumption—such as Instagram, TikTok, and YouTube—video art competes for the viewer’s attention amidst fragmented timelines and competing stimuli. This study investigates how the integration of video art into digital platforms reconfigures the relationship between the work and the public, analyzing how these dynamics impact the construction of meaning and the aesthetic experience in contemporary times.

Keywords: video art. social media. circulation

1 JHENIFFER DE OLIVEIRA MORAIS é artista e estudante de Artes Visuais (Bacharelado) na Universidade de Brasília, pesquisando videoarte e poéticas contemporâneas. Atua com produção audiovisual autoral e intervenções artísticas urbanas. Desenvolve trabalhos que exploram memória, afeto e o cotidiano em vídeo. Universidade de Brasília, Brasília. E-mail: jhenifferdeoliveiramoraes@gmail.com

2 BEATRIZ MORGADO é artista, professora e pesquisadora em arte e tecnologia. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ. Realizou estágio de doutorado-sanduíche na University of Essex, Inglaterra. Possui mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estéticas pela UFRJ (2012) e graduação em Comunicação Social pela UERJ (2007). É professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da UnB. E-mail: beatriz.queiroz@unb.br

1. O Vídeo Enquanto Linguagem Artística

A videoarte, enquanto linguagem artística, surgiu na segunda metade do século XX como uma forma de exploração experimental e criativa da tecnologia do vídeo. Combinando, de modo pouco usual, elementos visuais, sonoros e narrativos, a videoarte rompeu as barreiras do cinema tradicional e se estabeleceu como uma expressão artística contemporânea. Ao estudar sobre as relações estéticas e conceituais entre o cinema e o vídeo dos anos 1960 aos anos 1980, o teórico da imagem Philippe Dubois diz que:

[...] Os museus planejavam a criação de departamentos de videoarte, as escolas de artes se adotavam de seções de vídeo, festivais eram organizados em toda parte, revistas eram publicadas, a categoria do videoartista era instituída.¹

Na era digital, a circulação de vídeos de todos os tipos, incluindo a videoarte, foi profundamente impactada pelas redes sociais, especialmente com o surgimento do aplicativo TikTok, seguido pelo *reel* no Instagram e o *shorts* na plataforma Youtube, que se configuram como plataformas dinâmicas para produção, distribuição e recepção de conteúdos audiovisuais. Segundo a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman², redes sociais como TikTok e semelhantes, não apenas impactam, como moldam nossa forma de produção e consumo de conteúdo. Pensando nesse contexto, surge o questionamento: como as redes sociais estão influenciando na circulação da videoarte? Está surgindo um novo formato para essa linguagem artística ou a técnica está apenas se adaptando aos novos formatos e dinâmicas contemporâneas? Além disso, quais desafios emergem desse cenário?

O pensador Walter Benjamin³ já apontava em 1936 que, com o avanço das técnicas de reprodução, a obra de arte passa a se desprender de seu tempo e espaço originais, perdendo sua *aura* e tornando-se acessível a uma recepção mais ampla e diversificada. No contexto das redes sociais, essa lógica se intensifica: a videoarte, ao circular em plataformas digitais marcadas pela efemeridade e pela lógica do algoritmo⁴, é constantemente deslocada de seu lugar de contemplação para o de consumo rápido, o que reconfigura não apenas a sua forma, mas também toda sua experiência estética.

Essa pesquisa tem como objetivo analisar como as redes sociais influenciam a produção, circulação e recepção da videoarte, buscando entender os desafios que as redes sociais geram, como o público interage com as obras nas plataformas digitais, e se seriam elas, as redes sociais, uma alternativa à exibição em galerias e museus.

Em 2024, fiz parte de um projeto de extensão chamado Experimentando o Experimental, coordenado pela professora Beatriz Morgado. E para a Semana Universitária daquele mesmo ano, eu propus uma ação de extensão, com o objetivo de exibir trabalhos de videoarte do corpo discente do Departamento de Artes, bem como o de toda a UnB. Essa ação veio a se desdobrar em um projeto de extensão próprio, chamado videoarteclube VIS - UnB, coordenado pela mesma professora. Atualmente, faço parte desse projeto e junto aos demais colegas da equipe, promovemos mensalmente atividades de exibição e debate sobre videoarte.

Essa contextualização é fundamental para compreender os caminhos que a pesquisa percorreu, pois enquanto a escrevia, senti a necessidade de conversar com outros artistas para entender suas percepções sobre as redes sociais e a circulação de seus trabalhos. E foi aí que o videoarteclube entrou. A partir dessa minha necessidade, movimente o projeto de extensão e organizei uma roda de conversa. A ação aconteceu no dia 8 de julho, durante o evento IdA Cultural, e contou com a participação dos artistas Gu da Cei e Lynn Carone como convidados.

1 DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 98.

2 BEIGUELMAN, Giselle. O futuro da imaginação depois do TikTok. Revista ZUM, São Paulo, nov. 2021.

3 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

4 Refere-se ao conjunto de regras e instruções que selecionam e organizam os conteúdos exibidos aos usuários com base em dados comportamentais (curtidas, cliques, tempo de visualização, interações). Essa lógica influencia diretamente o que se torna visível ou invisível nas plataformas. Além disso, os algoritmos também integram conteúdos pagos (anúncios e publicações patrocinadas). Esses conteúdos são promovidos mediante pagamento, o que insere uma lógica comercial e publicitária no funcionamento da plataforma, influenciando diretamente o que os usuários veem, consomem e, por consequência, pensam.

Os temas da roda foram os modos de circulação da videoarte, e tivemos a oportunidade de debater o papel das redes sociais e também das instituições artísticas nesse contexto. Trechos dessa conversa aparecem ao longo desta pesquisa como parte do material analisado.

Figura 1 – Registro da roda de conversa com Gu da Cei e Lynn Carone que aconteceu durante o IdA Cultural, como atividade do projeto de extensão videoarteclube VIS - UnB.



Fonte: Arquivo do projeto de extensão videoarteclube VIS - UnB (2025)

Descrição: Fotografia colorida de uma mesa de debate. Três pessoas estão sentadas ao redor de uma mesa de madeira clara: um homem à esquerda, vestindo uma camisa esportiva, fala e duas mulheres, ao centro e à direita, escutam. À frente deles, em primeiro plano, um smartphone está montado em um tripé, filmando a cena; a tela do celular mostra o enquadramento da gravação. Ao fundo, há paredes brancas e parte de uma tela de projeção branca (fim da descrição).

Além disso, outra metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica, com leituras mais clássicas como Philippe Dubois e Walter Benjamin, e produções mais atuais como as de Giselle Beiguelman, Gabriel Menotti e Luiz Cláudio da Costa Também fiz uma análise das minhas próprias obras de videoarte já publicadas nas redes sociais.

2. Sobre A Circulação De Imagens

Antes de falarmos sobre videoarte, é importante entender o surgimento do vídeo em si. Essa tecnologia direcionada à gravação e transmissão de imagens em movimento nasceu na década de 1950. Um fato que talvez seja mais familiar às gerações anteriores, é que nos seus primórdios o vídeo era analógico. Inicialmente, apenas as emissoras de televisão utilizavam essa tecnologia. Na década de 1960 a TV se popularizou e se tornou um dos principais meios de comunicação de massa, e foi nesse contexto que surgiu a videoarte, um movimento artístico que buscava subverter e repensar criticamente o uso dessa nova tecnologia. Tratava-se de um novo momento para a imagem em movimento: agora era possível transmitir conteúdos ao vivo e oferecer uma programação durante todo o dia.

Embora a qualidade da imagem televisiva ainda fosse inferior à do cinema, a televisão oferecia algo inédito: o acesso imediato e constante a uma variedade de programas, o que permitia ao telespectador zapear incessantemente entre os canais.

Artistas da época, como Nam June Paik — amplamente reconhecido como o pai da videoarte — viram nesse ato de zapear e nas transmissões ao vivo um campo fértil para experimentações. Interessados em romper com a passividade da experiência televisiva tradicional, eles passaram a explorar criticamente essa nova linguagem, subvertendo seus formatos e desafiando a percepção convencional.

Figura 2 – Global Groove (still), Nam June Paik, 1973



Fonte: Buffalo AKG Art Museum (2025)

Descrição: Frame colorido de vídeo analógico de baixa resolução, estilo VHS. A imagem mostra uma mulher com cabelos médios e escuros, na posição de tocar violoncelo, porém são três pequenos monitores de televisão empilhados verticalmente. O fundo é composto por padrões psicodélicos de linhas onduladas e vibrantes em azul, laranja, amarelo e verde (fim da descrição).

É interessante notar como os artistas lidavam e ainda lidam com a presença do vídeo, que assim como Dubois diz:

Video, assim sem acento, é também, de um ponto de vista etimológico, um verbo (vídeo, do latim videre, 'eu vejo'). E não de um verbo qualquer, mas do verbo genérico de todas as artes visuais, verbo que engloba toda ação constitutiva do ver: vídeo é o ato mesmo do olhar. Portanto, podemos dizer que o vídeo está presente em todas as outras artes da imagem.⁵

Durante a década de 50 e 60, artistas e cineastas como Maya Deren e Jonas Mekas precisaram reinventar os meios para fazer seus trabalhos circularem, pois na época, o cinema experimental era bastante marginalizado. Mekas foi responsável por fundar a revista Film Culture, que deu voz a cineastas de vanguarda, além de ser cofundador do Anthology Film Archives em Nova York. Já Deren foi responsável em organizar projeções em galerias, espaços alternativos e eventos para públicos mais restritos, fomentando a cena underground. Mas afinal, o que isso tem a ver com videoarte nas redes sociais? Ao refletirmos sobre isso, nem sempre as instituições tradicionais estão prontas ou sequer possuem estrutura para exibição de trabalhos em vídeo, e é nesse momento que as redes surgem, possibilitando que os artistas criem seus próprios espaços de exibição e atraiam seu próprio público.

Para todos aqueles que cresceram nos anos 2000 em diante, estamos sempre ouvindo que somos viciados em celulares, que não temos foco, que estamos sempre dispersos e não somos capazes de prestar atenção em nada. No auge da Pop Art e da cena cultural de Nova York nos anos 1960 (da qual Mekas e Deren, já citados, também faziam parte), as festas de Andy Warhol eram muito mais do que simples encontros sociais, se tratavam de verdadeiros eventos artísticos, cheios de performances, projeções e toda uma atmosfera pensada para provocar, desafiar e, importante salientar, causar dispersão. As festas aconteciam na The Factory, estúdio de Warhol, e tinham como intuito provocar essa atmosfera de coisas

5 DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 71.

acontecendo ao mesmo tempo, até porque, essa era uma abordagem muito própria do artista. O próprio artista relatou “Eu mantinha a TV ligada o tempo todo, especialmente enquanto as pessoas me relatavam seus problemas”⁶.

Mas por que a dispersão causada pelas redes sociais seria diferente da provocada pelas festas de Andy? A resposta está nos verbos. Nós não somos autores dessa dispersão das redes sociais. Ela não é intencional e muito menos é controlada por nós. Ela é programada e gerenciada por grandes corporações multimilionárias. A partir disso, é mesmo possível dizer que os artistas podem criar espaços de exibição dentro das redes sociais? Esses espaços são realmente nossos?

É preciso pensar em formas alternativas de circulação, opostas à lógica centralizada e corporativa das plataformas digitais, que determinam algoritmos de visibilidade. Ações de caráter clandestino ou informal, como o projeto emblemático *Piratão*⁷ do coletivo Filé de Peixe, ou o projeto artístico conceitual *Ubu web*⁸, fundado pelo poeta Kenneth Goldsmith, em 1996, questionam a lógica dentro do sistema da arte, criam rotas paralelas para que a obra circule fora dos canais convencionais, entendendo a circulação não apenas como um meio de alcançar o público, mas como um ato político capaz de redefinir as relações entre arte, tecnologia e poder.

Esses exemplos parecem nos indicar que as redes sociais podem, sim, ser utilizadas em estratégias de subversão artística. Nesse artigo, vamos investigar se uma das respostas possíveis estaria em compreender criticamente suas estruturas e dinâmicas de funcionamento.

3. Sobre A Videoarte Na Atualidade

Se a videoarte surge ainda com o vídeo analógico, como anunciado anteriormente, e a televisão se torna um fenômeno explorado artisticamente, é possível dizer que vivemos algo parecido hoje. Só que do vídeo analógico fomos para o vídeo digital, e da televisão fomos para o computador, que hoje cabe na palma da mão.

Ainda dentro dessa lógica, é possível dizer que o equivalente ao zapear dos canais de televisão, hoje é o rolar infinito dos *smartphones* — e, em vez de trocar de canal, agora rolamos infinitamente a tela dos nossos dispositivos. Seja no TikTok, Instagram ou YouTube, estamos constantemente imersos no consumo de vídeos curtos, fragmentados e incessantes.

[...]. Conjugada a multiplicação das invenções tecnológicas da imagem e do som, o computador vindo apagar as fronteiras e tornando cada vez mais indiscerníveis as clivagens físicas e técnicas [...] tudo se misturou [...]

Nesse cenário, por que não adotar uma postura semelhante à de Nam June Paik, e pensar em maneiras de subverter essa tecnologia? Assim como ele explorou criticamente a televisão em seu tempo, hoje podemos questionar os formatos, fluxos e linguagens das redes sociais e das plataformas de vídeo.

Durante o segundo semestre de 2024, cursei a disciplina de videoarte, e durante as aulas pude perceber que os próprios alunos tinham um interesse quase inconsciente em experimentar e criar a partir das redes sociais. Foram produzidas muitas colagens com memes, imagens viralizadas em redes sociais, analogias com o rolar das telas, e foram vistos estilos que até então só existem no mundo virtual como Cottagecore¹⁰,

6 COSTA, Luiz Cláudio da. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. Revista Poiésis, Niterói, v. 9, n. 12, 2008, p. 29.

7 PRÊMIO PIPA. Coletivo Filé de Peixe: Piratão. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/coletivo-file-de-peixe/>>. Acesso em: 20 jan. 2025.

8 GOLDSMITH, Kenneth. UbuWeb. [S. l.], 1996. Disponível em: <http://www.ubu.com>.

9 DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 98.

10 Estética visual e cultural popular nas redes sociais que romantiza a vida simples no campo, associada a paisagens rurais, atividades domésticas tradicionais, natureza, artesanato e uma idealização do cotidiano bucólico.

Cybercore¹¹, Fairycore¹², etc. Trabalhos assim também foram vistos durante a mostra Videoarteclube - Olhares em Tela na Semuni 2024. Mas os alunos não são os únicos experimentando isso. O artista Gu da Cei contou durante nossa roda de conversa que alguns dos seus trabalhos utilizam imagens das redes. Já a pesquisadora e artista Lynn Carone apresentou sua obra chamada *EntreMundos*¹³, com animações 3D que lembram os filtros muito populares no instagram entre os anos 2019 e 2021.

Mas além da estética, muitos artistas contemporâneos, inclusive os citados, utilizam as redes como espaço de experimentação audiovisual em algum nível. No entanto, surge uma questão: Até que ponto o conteúdo artístico consegue escapar das lógicas que moldam o que é visível e o que é oculto na timeline do espectador?

Gu da Cei é um jovem artista com formação em Comunicação Organizacional na UnB e vê nas redes sociais uma ferramenta estratégica para alcançar o público. Durante nossa conversa, ele afirmou que enxerga as plataformas “muito mais como uma espécie de portfólio”¹⁴, destacando a diferença entre produzir para as redes e apenas utilizá-las como meio de circulação.

Assim, se eu quero fazer uma coisa pras mídias sociais e falar: eu quero fazer esse vídeo aqui para tentar viralizar pra mídia social. Aí com certeza vai ser uma preocupação. Mas se a minha preocupação tá sendo ali com o que eu quero expressar, não necessariamente isso vai me afetar.¹⁵

Ainda assim, ele reconhece que as redes influenciam o formato de suas obras, que geralmente são mais curtas. Segundo ele, “O formato curto funciona tanto para as mídias sociais como para os espaços museais [...] se eu conseguir comprimir, eu prefiro, porque acho que facilita essa distribuição.”¹⁶

Já Carone, artista e pós-graduanda em Artes Visuais, adota uma outra postura em relação às redes sociais. Embora publique parte de sua produção no YouTube, reconhece um certo distanciamento das plataformas: “É um preconceito, né? Mas eu vejo que hoje é onde as coisas acontecem”¹⁷. Durante nossa conversa, a artista enfatizou que somos todos inevitavelmente domesticados pelas redes, e diz que “o que a gente tenta fazer é de alguma maneira conseguir algumas subversões disso, cada um à sua maneira própria, certo?”¹⁸

Algo que ambos concordam é que nem todo trabalho funciona para as redes. Carone afirma que o que deseja é “uma coisa do devaneio, da reflexão, da introspecção”¹⁹ e que não é simples conseguir isso em um vídeo curto. Já Gu da Cei argumenta que “são trabalhos e trabalhos, né?”²⁰, pois nem todo vídeo será capaz de diminuir a duração sem perder o sentido da obra.

11 Estética digital inspirada em imaginários futuristas e tecnológicos, marcada por cores neon, referências à cultura hacker, ambientes virtuais, glitches e elementos visuais associados ao universo cyberpunk e à internet

12 Estética visual baseada no imaginário fantástico das fadas e da natureza mágica, caracterizada por elementos como florestas, cogumelos, insetos, brilho, tons suaves e atmosferas etéreas que evocam narrativas de fantasia.

13 CARONE, Lynn. *EntreMundos*. [S. l.], 2023. 1 vídeo (5 min 13s). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uO3jeRm4TfU&t=1s>. Acesso em: 9 jul. 2025.

14 Gu da Cei, Vamos conversar ? Roda de conversa com Gu da Cei e Lynn Carone. [S. l.]: Videoarteclube VIS UnB, 2025. Playlist de vídeos. Youtube. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLg6_-y3NbxF6r8TXJReU4hbGYQaic4NAC&si=EY3WWFf4O5s3s8k1>. Acesso em: 20 abr. 2026. Transcrição própria.

15 Ibidem.

16 Ibidem.

17 CARONE, Lynn, Vamos conversar ? Roda de conversa com Gu da Cei e Lynn Carone. [S. l.]: Videoarteclube VIS UnB, 2025. Playlist de vídeos. Youtube. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLg6_-y3NbxF6r8TXJReU4hbGYQaic4NAC&si=EY3WWFf4O5s3s8k1>. Acesso em: 20 abr. 2026. Transcrição própria.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Gu da Cei, Vamos conversar ? Roda de conversa com Gu da Cei e Lynn Carone. [S. l.]: Videoarteclube VIS UnB, 2025. Playlist de vídeos. Youtube. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLg6_-y3NbxF6r8TXJReU4hbGYQaic4NAC&si=EY3WWFf4O5s3s8k1>. Acesso em: 20 abr. 2026. Transcrição própria.

Outro ponto importante para ser debatido, e dessa vez utilizarei da minha própria experiência, é o alcance das redes. Minha segunda videoarte, *me avisa quando chegar*²¹, produzida em 2023 na disciplina Intervenção, Performance e Instalação da UnB, foi inicialmente publicada no Instagram com a intenção de compartilhá-la com colegas. Para minha surpresa, a obra ultrapassou esse círculo e alcançou um público mais amplo, revelando o potencial inesperado de circulação proporcionado pelas redes sociais.

Figura 3: Registro da obra “me avisa quando chegar”, Jheniffer de Oliveira, 2023.



Fonte: Arquivo da autora.

Descrição: Fotografia em close de um adesivo colado em um vidro, composto por letras brancas, formando a frase “me avisa quando chegar”. Pelo reflexo do vidro é possível ver vultos desfocados de um ambiente urbano (fim da descrição).

Trata-se do registro de uma intervenção urbana que também é de minha autoria. Nela, coleí adesivos com a frase “me avisa quando chegar” em diferentes ônibus durante meus trajetos diários no transporte público. Ao compartilhar o vídeo nas redes, pessoas que me seguiam começaram a reagir positivamente, compartilhando-o nos *stories* ou enviando-o para outros perfis. Algumas dessas pessoas, por sua vez, já haviam visto os adesivos nos ônibus e, ao encontrarem o vídeo circulando, se conectaram, gostaram e também compartilharam. Gu da Ceí afirma que “Essa produção de um vídeo, de uma videoarte, pode ajudar a reverberar aquele trabalho que geralmente só ia ser apreciado por quem tava ali naquele local no momento.”²²

Um aspecto interessante é pensar que os próprios adesivos, espalhados fisicamente pela cidade, podem ter contribuído para a popularidade da videoarte nas redes sociais. Atualmente, o vídeo conta com cerca de 3.9 mil visualizações. Apesar disso, vale destacar uma observação importante: mesmo com o alcance alto, os dados de visualização indicam que a média de tempo assistido não chega à metade da duração total de quase quatro minutos. Ou seja, a maioria das pessoas não assistiu até o final. Isso levanta questões sobre o consumo de arte nas redes sociais e a forma como o conteúdo é percebido em meio à lógica de rolagem constante.

Durante nossa conversa, Carone diz que acredita que publicar nas redes pode democratizar o seu trabalho, já que o acesso é facilitado, mas enfatiza que “o público que vai olhar o seu trabalho no Instagram, não necessariamente é o público que vai olhar o seu trabalho no museu, né? Então eu acho que são coisas diferentes.”²³ Ainda sobre a minha videoarte, Carone diz “Não precisa deixar de pôr no Instagram, mas você

21 MORAIS, Jheniffer. *Me avisa quando chegar*. [S. l.], 2023. 1 vídeo (3 min 41 s). YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/CEAmybgNEsA>. Acesso em: 10 jul. 2025.

22 Gu da Ceí, *Vamos conversar ? Roda de conversa com Gu da Ceí e Lynn Carone*. [S. l.]: Videoarteclub VIS UnB, 2025. Playlist de vídeos. Youtube. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLG6_-y3NbxF6r8TXJReU4hbGYQaic4NAC&si=EY3WWFf4O5s3s8k1>. Acesso em: 20 abr. 2026. Transcrição própria.

23 CARONE, Lynn, *Vamos conversar ? Roda de conversa com Gu da Ceí e Lynn Carone*. [S. l.]: Videoarteclub VIS UnB, 2025. Playlist de vídeos. Youtube. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLG6_-y3NbxF6r8TXJReU4hbGYQaic4NAC&si=EY3WWFf4O5s3s8k1>. Acesso em: 20 abr. 2026. Transcrição própria.

vai saber que é isso. Se você quer que alguém olhe pro seu trabalho de um outro jeito, provavelmente não vai ser pelo Instagram”²⁴.

A circulação da videoarte nas redes sociais configura um território ambíguo: ao mesmo tempo em que amplia o alcance das obras e cria possibilidades inéditas de conexão com o público, também submete a produção artística às lógicas de visibilidade, velocidade e fragmentação próprias dessas plataformas. Assim como a televisão impôs seus formatos e dinâmicas no passado, hoje os algoritmos moldam o que é visto e como é visto, influenciando até mesmo a duração, o ritmo e a estética dos trabalhos. Cabe aos artistas e também aos espectadores, reconhecer isso e buscar formas de subverter o sistema.

4. Sobre A Democratização Da Videoarte

No imaginário popular, ao pensarmos em galerias e museus, geralmente nos vêm à mente pinturas e esculturas. No entanto, na era da arte contemporânea, os formatos se diversificaram e hoje encontramos uma infinidade de expressões artísticas. Ainda assim, é possível observar que a videoarte, apesar de sua rica trajetória, não é uma das linguagens mais populares nas exposições.

O que limita sua presença é, muitas vezes, a infraestrutura das instituições culturais. Falta equipamento, suporte técnico e espaços adequados para exposições de obras em vídeo. E, diante disso, surge uma questão prática: por que produzir videoarte se não há onde mostrá-la?

Esse impasse, porém, não é novidade. Figuras já citadas, como Maya Deren e Jonas Mekas já nos inspiraram a pensar em outras formas de circulação e exibição alternativas ao sistema tradicional. Mas seriam as redes sociais, um caminho a seguir diferente do institucional?

A era digital trouxe novas possibilidades de produção e circulação. Para o artista Gu da Cei²⁵ o vídeo é uma forma de produção democrática: qualquer pessoa com um celular pode produzir. No entanto ele pontua que as plataformas sociais não *democratizaram* necessariamente o acesso a conteúdos audiovisuais, pois ao mesmo tempo que proporcionaram espaços para que artistas pudessem explorar novas linguagens e formatos adaptados às dinâmicas dessas redes, não são capazes de proporcionar a mesma experiência de ambientes como galerias e museus.

Quando eu falo assim de democratizar, acho que democratiza a produção de vídeo. Acho que não democratiza por um todo o acesso à arte e à cultura, principalmente quando a gente pensa no direito à cidade, na centralização dos espaços culturais, principalmente aqui no DF, onde a maioria estão aqui no plano piloto.²⁶

Muitos artistas utilizam essas plataformas para divulgar suas obras, interagir diretamente com o público e ampliar seu alcance para além dos espaços institucionais de arte. Mas é preciso observar como os algoritmos, os formatos verticais e a efemeridade de conteúdos afetam tanto a produção quanto a recepção dessas obras. Enquanto galerias e museus oferecem um ambiente controlado e reflexivo, as redes sociais promovem um consumo rápido e, muitas vezes, fragmentado. É inevitável essa comparação.

Lynn Carone diz que não há mais volta, que as redes sociais estão aí “a gente como artista tem que aproveitar isso, cada um dentro da sua poética e daquilo que quer falar, né? Mas não tem muito mais volta”²⁷. Quando produzi minha segunda videoarte, a decisão de publicá-la nas redes sociais partiu de um impulso simples: a vontade de guardar uma lembrança. Para ser sincera, nem acreditava que aquele

24 Ibidem.

25 Gu da Cei, Vamos conversar ? Roda de conversa com Gu da Cei e Lynn Carone. [S.l.]: Videoarteclub VIS UnB, 2025. Playlist de vídeos. Youtube. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLg6_-y3NbxF6r8TXJReU4hbGYQaic4NAC&si=EY3WWFf4O5s3s8k1>. Acesso em: 20 abr. 2026. Transcrição própria.

26 Ibidem.

27 CARONE, Lynn, Vamos conversar ? Roda de conversa com Gu da Cei e Lynn Carone. [S.l.]: Videoarteclub VIS UnB, 2025. Playlist de vídeos. Youtube. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLg6_-y3NbxF6r8TXJReU4hbGYQaic4NAC&si=EY3WWFf4O5s3s8k1>. Acesso em: 20 abr. 2026. Transcrição própria.

trabalho pudesse um dia estar em um museu (e talvez realmente não fosse o caso). Ainda assim, fiquei surpreendida pelo alcance e pelas conexões que ele gerou. Essa experiência me mostrou que talvez não se trata apenas de onde exibimos, mas de como criamos nossos próprios espaços de visibilidade. E que, mesmo em meio a algoritmos e danças virais, há espaço para a arte, mas precisamos saber ocupar.

Se, por um lado, as plataformas online abrem novas possibilidades de circulação e acessibilidade, por outro, elas impõem uma lógica de consumo acelerado, onde a obra pode ser reduzida a um número de visualizações. Outro ponto para destacar é a vigilância implícita nessas plataformas que estão o tempo todo coletando dados e controlando o que você assiste através do algoritmo. Isso cria um ciclo no qual a produção é constantemente moldada. Ao mesmo tempo, a centralização de espaços culturais em grandes centros urbanos, limita o acesso físico à arte, o que torna as redes sociais ainda uma alternativa. Mas é preciso lembrar que as redes não oferecem apenas uma maneira de exibição, mas também um espaço de vigilância contínua. Assim, a arte na era digital se vê desafiada a negociar sua visibilidade em um ambiente que, ao mesmo tempo, democratiza e limita, tornando-se cada vez mais uma arte que precisa aprender a habitar, com inteligência e crítica, esse sistema de vigilância e consumo.

Referências Bibliográficas

BEIGUELMAN, Giselle. O futuro da imaginação depois do TikTok. Revista ZUM, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br>. Acesso em: 12 ago. 2025.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

CARONE, Lynn. EntreMundos. 2023. Vídeo, 5 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uO3jeRm4TfU>. Acesso em: 19 ago. 2025.

COSTA, Luiz Cláudio da. O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação. Revista Poiésis, Niterói, v. 9, n. 12, p. 23–38, 2008, jan./jun. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.912.23-38>. Acesso em: 20 ago. 2025.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MENOTTI, Gabriel. Discursos em torno dos vídeos verticais. Revista Reciis, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 46–57, jan./mar. 2019. Disponível em: <https://www.reciis.iciet.fiocruz.br>. Acesso em: 12 ago. 2025.

MORAIS, Jheniffer. Me avisa quando chegar. 2023. Vídeo, 3:40 min. Disponível em: https://youtu.be/CEAmybgNEsA?si=gQp_yf450G-6NA-O. Acesso em: 19 ago. 2025.

VIDEOARTECLUBE VIS - UnB. Vamos conversar? Roda de conversa com Gu da Cei e Lynn Carone. YouTube, 14 jul. 2025. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLg6_-y3NbxF6r8TXJReU4hbGYQai_c4NAC&si=DxoxE9Z_oxefg9i4. Acesso em: 12 ago. 2025.

• Aberturas para o ensino de Artes: A flexibilização curricular no Ensino Médio

João Tadeu Maia Júnior - Mestrando em Educação em Artes Visuais pela Universidade de Brasília

Dra. Maria del Rosario Tatiana Fernández M. - Profa. do Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Dra. Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa - Profa. do Instituto de Artes da Universidade de Brasília

Resumo: Este artigo busca compreender como a flexibilização curricular, proposta pelas recentes mudanças na legislação do Ensino Médio brasileiro, possibilita novas aberturas para o ensino de Artes. O estudo objetiva investigar o histórico de construção dessas mudanças, avaliar o seu potencial pedagógico e refletir sobre possibilidades de atuação. A fundamentação teórica e metodológica baseia-se na análise bibliográfica de Bezerra e Brito (2022) e Godinho e Martins (2025), além de uma análise documental das Leis Nº 13.415/17 e Nº 14.945/24. As conclusões indicam que a flexibilização no Ensino Médio é pedagogicamente promissora e constantemente debatida. Para o ensino de Artes, os resultados apontam a necessidade de distinguir os objetivos e as estratégias voltados à parte comum daqueles destinados ao aprofundamento.

Palavras-chave: Ensino Médio. Ensino de Artes. Flexibilização curricular.

Resumen: Este artículo busca comprender cómo la flexibilidad curricular, propuesta por los recientes cambios en la legislación de la Enseñanza Media brasileña, permite nuevas aberturas en la enseñanza de las Artes. El estudio objetiva investigar la historia de la construcción de estos cambios, evaluar su potencial pedagógico y reflexionar sobre posibilidades de práctica. La base teórica y metodológica se fundamenta en un análisis bibliográfico de Bezerra y Brito (2022) y Godinho y Martins (2025), así como en un análisis documental de las Leyes n.º 13.415/2017 y n.º 14.945/2024. Las conclusiones indican que la flexibilidad es pedagogicamente prometedora y constantemente debatida. Para la enseñanza de las Artes, los resultados señalan la necesidad de diferenciar los objetivos y estrategias para el núcleo común y para el estudio en profundidad.

Palabras clave: Enseñanza Media. Enseñanza de las Artes. Flexibilidad curricular.

Introdução

Refletir sobre as políticas públicas voltadas para a educação básica no Brasil implica, diretamente, pensar no acesso da população à arte e à cultura. O professor Daniel Bruno Momoli (2025), afirma que no Brasil a relação das pessoas com a arte é mediada pela escola. Durante no mínimo treze anos, período referente à Educação Básica, a escola cumpre um papel importantíssimo: possibilitar que, semanalmente, crianças e adolescentes tenham um espaço, por exemplo, para analisar uma música, uma poesia ou uma escultura, como não se observa em nenhuma outra instituição.

No dia 31 de julho de 2024, foi sancionada a Lei Federal Nº 14.945 (Brasil, 2024) que introduziu modificações significativas na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB - Lei Nº 9.394/96), especialmente em seus artigos referentes ao Ensino Médio. Ela surge para substituir o modelo que ficou conhecido como Novo Ensino Médio (NEM)¹, anteriormente instituído pela Lei Nº 13.415/17 (Brasil, 2017), alvo de críticas de diversos setores da sociedade.

Um dos pontos-chave de ambas as legislações é a carga horária desta etapa, que passou a ser dividida, sendo uma parte comum a todos os estudantes, nomeada de *Formação Geral Básica* (FGB), e a outra parte flexível, destinada ao aprofundamento das áreas de interesse dos estudantes ou à formação técnica e profissional, nomeada de *Itinerários Formativos* (IF) (Ministério da Educação, 2018).

Esse texto, portanto, propõe-se a compreender como essa flexibilização curricular foi construída, em seus aspectos políticos, e quais as possibilidades de ação dos/as professores/as de Artes nesse novo cenário. O intuito é fomentar propostas pedagógicas abertas à formação integral, com destaque ao protagonismo estudantil, projetando-as em seus respectivos contextos sociais.

Breve histórico das recentes mudanças do Ensino Médio

Ao analisarmos o histórico recente do Ensino Médio, é possível perceber que ele tem sido pauta de debates políticos em diversos momentos. O próprio reconhecimento da etapa como direito universal e conclusão da Educação Básica no Brasil só se deu em 2009, a partir da Emenda Constitucional 59, com sua inclusão na LDB em 2013, sendo, portanto, ainda recente seu reconhecimento como direito a ser garantido aos jovens brasileiros (Moll; Garcia, 2014).

As tratativas para a reformulação do Ensino Médio contam de longa data. Bezerra e Brito (2022) descrevem a instalação da Ceensi, a Comissão Especial destinada a promover estudos e proposições para a reformulação do Ensino Médio, em 2012, no âmbito do Congresso Nacional. No relatório desta comissão, posteriormente transformado no Projeto de Lei Nº 6.480, já existia a proposta de uma estrutura curricular composta por um núcleo comum, organizado por áreas do conhecimento, e outro flexível.

A respeito desse ponto, os autores inclusive salientam que houve uma convergência inicial entre setores antagônicos. Defenderam a existência de uma parte flexível no currículo tanto a presidenta da União Brasileira de Estudantes Secundaristas (Ubes), quanto os “intelectuais orgânicos coletivos hegemônicos” (Bezerra; Brito, 2022, p. 6), dentre os quais se destacou a representante da organização Todos Pela Educação, uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos e apartidária, financiada por recursos privados (empresas, institutos e doações individuais) e que não aceita verbas governamentais. Concepções próximas a esse modelo de currículo também estavam presentes nas falas do então Ministro da Educação do governo Dilma Rousseff, Aloizio Mercadante (Bezerra; Brito, 2022, p. 8).

Por outro lado, os autores relatam que o setor acadêmico se opôs à proposta, reafirmando a legitimidade das Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (DCNEM), aprovadas à época, e criticando a urgência de uma reforma (Bezerra; Brito, 2022, p. 9). As organizações acadêmicas então se reorganizaram e, junto com organizações sindicais, criaram, em 2014, o Movimento Nacional em Defesa do Ensino Médio, o MNDEM.

1 Com a sanção da Lei Nº 14.945/24, o termo “Novo Ensino Médio” caiu em desuso, sendo associado ao modelo proposto pela Lei Nº 13.415/17. Atualmente, o Governo Federal usa o termo “Política Nacional de Ensino Médio”, reforçando o alinhamento entre as unidades da federação. Mais informações em <https://www.gov.br/mec/pt-br/politica-nacional-ensino-medio>.

Embora o MNDEM tenha conquistado avanços em pontos questionáveis do PL N° 6.480 (Bezerra; Brito, 2022, p. 12), a conjuntura do país teve modificações significativas com o golpe jurídico-midiático-parlamentar de agosto de 2016 (Brzezinski, 2018 *apud* Panho; Sardelich, 2021, p. 28), que colocou no poder o então vice-presidente Michel Temer.

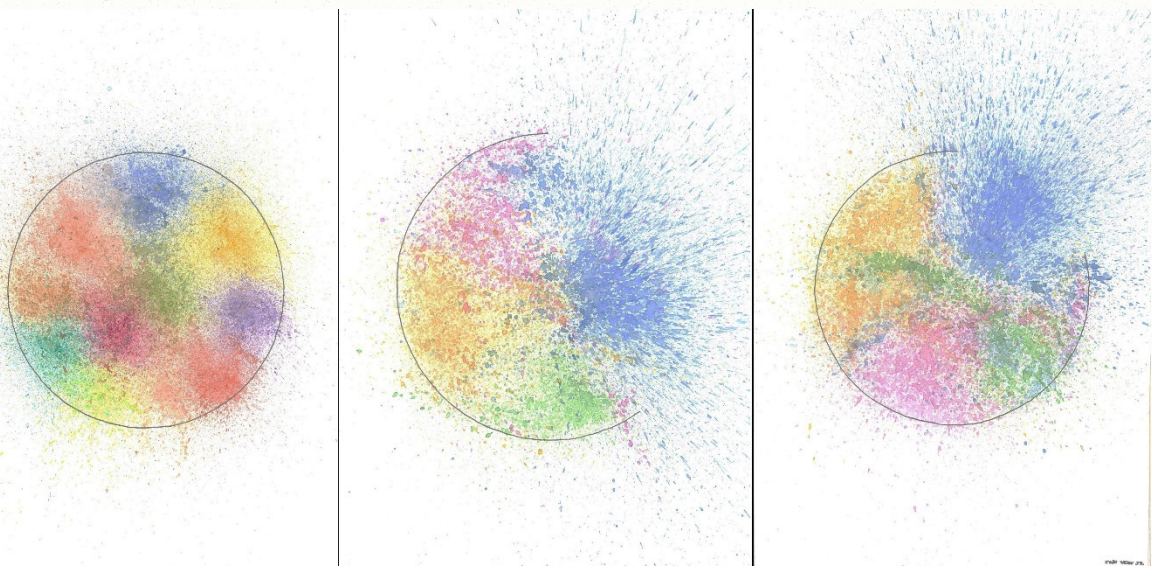
Os debates então passaram a ser em torno da Medida Provisória (MP) N° 746 (Brasil, 2016), editada pelo governo Temer. Entre os pontos apresentados, estava o fim da obrigatoriedade do ensino de Artes no Ensino Médio (Brasil, 2016, Art. 1º, que substituiria o Art. 26 da LDB, § 2º), o que não se concretizou quando a MP foi convertida na Lei N° 13.415/17. Ainda assim, a lei não trouxe a previsibilidade de que as Artes e os demais componentes curriculares deveriam ser obrigatórios em todos os três anos do Ensino Médio, à exceção de Língua Portuguesa e Matemática.

Em 2023, Lula retorna à Presidência da República e é pressionado por diversos setores que exigiam a revogação do Novo Ensino Médio. Godinho e Martins (2025) relatam a consulta pública aberta nesse contexto pelo Ministério da Educação (MEC), por meio da Portaria N° 399 (Ministério da Educação, 2023), que tinha como objetivo subsidiar as decisões a respeito do NEM. Ainda de acordo com as autoras, as contribuições deram origem à proposta do governo encaminhada ao Poder Legislativo, culminando na sanção da Lei N° 14.945/24.

As duas leis estabelecem que o Ensino Médio tenha 3 mil horas, porém a grande diferença entre uma lei e outra está na quantidade de horas que deve ser destinada à parte comum e à flexível. Enquanto a lei anterior, a N° 13.415/17, estabelecia um máximo de 1800 horas de FGB e no mínimo 1200 horas de IF (Brasil, 2017), a legislação atual prevê o mínimo de 2400 horas de FGB - exceto no caso da formação técnica e profissional - e 600 horas de IF, minimamente (Brasil, 2024). Outro ponto fundamental expresso na nova lei é o retorno da obrigatoriedade de todos os doze componentes curriculares, incluindo, evidentemente, as Artes (Ministério da Educação, 2024, Artigo 5º, inciso XVII e artigo 17, incisos de I a IV)

Aberturas por meio da flexibilização

Figura 1 - João Tadeu Jr. "Treze Mil e Quatorze Mil Pontos" (tríptico). 2026. Acrílica e marcador sobre papel. 89,1 x 42 cm (29,7 x 42 cm cada).



Fonte: Obra do autor.

Descrição: Um tríptico de ilustrações abstratas de respingos de tinta. Cada um dos três painéis exibe um círculo preto em papel branco. O primeiro círculo é inteiramente fechado e preenchido com muitas cores. O segundo tem uma abertura grande e o terceiro uma menor, ambos com quatro cores. Nas partes onde a circunferência do segundo e terceiro círculos é aberta, os respingos parecem explodir e espalhar-se livremente para fora, em particular as tonalidades de azul (fim da descrição).

Observa-se que a divisão da carga horária do Ensino Médio em uma parte comum e outra flexível foi uma questão central nos debates que envolveram as recentes mudanças na etapa. Especialmente agora que as mudanças na legislação foram legitimadas por meio das contribuições da sociedade na sua construção, faz-se imperioso pensar nas possibilidades pedagógicas desse atual modelo.

Nesse sentido, a pintura “Treze Mil e Quatorze Mil Pontos” (Figura 1) foi realizada buscando estruturar visualmente a organização do Ensino Médio em três períodos: antes da reforma, o cenário proposto pela Lei Nº 13.415/17 e a atual organização proposta pela Lei Nº 14.945/24.

Em relação ao modelo de Ensino Médio anterior à reforma proposta pela Lei Nº 13.415/17, dados da Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE) mostraram que, em 2018, 47% dos brasileiros entre 25 e 64 anos não tinham concluído o Ensino Médio (OCDE, 2019 *apud* OCDE, 2021, p. 61). De acordo com o mesmo relatório, mesmo entre a população de 25 a 34 anos, quase 40% dos homens e quase 30% das mulheres não possuíam Ensino Médio completo, o que nos leva a refletir sobre a efetividade de um modelo com um currículo inflexível e igual para todos os estudantes, independentemente de seus interesses e habilidades.

Indo contra um modelo fechado em disciplinas isoladas, circulares em si mesmas, a Lei Nº 13.415/17 propôs uma flexibilização curricular na carga horária do Ensino Médio. Ainda que não tenha sido a solução derradeira para todos os problemas históricos relacionados à etapa, esse modelo pode ser entendido como uma estratégia pedagógica potencialmente capaz de despertar o interesse dos estudantes, uma vez que abre espaço na carga horária para que eles possam aprofundar os estudos nas áreas de interesse, possibilitando uma educação parcialmente personalizada. Ele também proporciona a valorização do protagonismo estudantil, ao possibilitar a realização de escolhas ainda no Ensino Médio, ao invés de deixá-las somente para o momento de definição de um curso superior ou de uma profissão.

A respeito da opinião dos estudantes sobre a flexibilidade curricular no Ensino Médio, em 2024, a organização Todos Pela Educação encomendou uma pesquisa ao Instituto Datafolha (2024), procurando entender a visão dos jovens ingressantes no Ensino Médio sobre esse modelo de currículo. A pesquisa apontou que 65% dos estudantes entrevistados preferem estudar em uma escola que tenha algum tipo de flexibilidade curricular, isso quando foram somados os percentuais daqueles que gostariam da possibilidade de ter um aprofundamento nas áreas de interesse (35%) com os que gostariam da possibilidade de fazer uma formação técnica e profissional (29%). A pesquisa também destacou que esse percentual subia para 70% se fossem considerados só os jovens que diziam conhecer o Novo Ensino Médio, e para 79% se considerados apenas os que relataram estarem bem informados sobre esse modelo.

Atualmente, a configuração proposta pela Lei Nº 14.945/24 revela que a sociedade entendeu a importância de aumentar o tempo de formação comum, porém mantendo o espaço para a flexibilização curricular. De acordo com a lei (Brasil, 2024) e seus normativos (Ministério da Educação, 2024), os Itinerários Formativos garantem essa flexibilização e são compostos pelo aprofundamento em uma ou mais áreas do conhecimento - os chamados Itinerários Formativos de Aprofundamento (IFAs) - ou pela formação técnica e profissional, realizada por instituições próprias.

As aberturas possibilitadas pelos Itinerários Formativos de Aprofundamento podem ser interessantes para os/as professores/as de Artes, pois permitem o agrupamento de estudantes interessados em aprofundar seus conhecimentos nas Linguagens e suas tecnologias, área em que as Artes estão inseridas (Ministério da Educação, 2024, Art. 17, inciso I). Esse espaço também permite a criação de projetos em que os estudantes possam desenvolver o pensamento crítico, e incentivar a autonomia, por meio da construção do próprio conhecimento (Ministério da Educação, 2025).

Por fim, é importante destacar que, embora pedagogicamente promissoras, essas modificações isoladamente podem não surtir o efeito esperado. É necessário associá-las a políticas sociais, especialmente às de incentivo financeiro e combate à evasão escolar, como é o caso do programa Pé-de-Meia, instituído pela Lei nº 14.818, de 16 de janeiro de 2024.

Resistência propositiva

A análise das recentes transformações no Ensino Médio brasileiro revela uma tensão inerente: por um lado, observa-se um alinhamento com as demandas de mercado (Krawczyk; Ferretti, 2017) e, por outro, emerge a necessidade de atuação docente neste cenário e com os instrumentos pedagógicos disponíveis.

O compromisso com o impacto social da educação exige um posicionamento crítico constante e, simultaneamente, a utilização dos recursos que a conjuntura permite para promover um ensino de qualidade. É preciso compreender que, em um cenário que muitas vezes flerta com o sucateamento e a desvalorização do setor público, propor uma educação de qualidade a partir dos recursos disponíveis também é uma postura de resistência.

Para que as recentes mudanças representem avanços será necessário que, na prática, a divisão da carga horária permita tanto a existência de uma formação básica integral, contextualizada e fundamentada em todas as áreas do conhecimento, quanto ofereça um espaço para o desenvolvimento de aptidões pessoais e para o aprofundamento nas zonas de interesse, como nas Artes, por exemplo.

Para os/as professores/as de Artes, isso significa realizar um planejamento estruturado, capaz de diferenciar claramente os objetivos essenciais e as estratégias voltadas para o ensino de Artes na Formação Geral Básica, e aqueles mais específicos, dedicados ao aprofundamento nos Itinerários Formativos. Assim como na obra “Treze Mil e Quatorze Mil Pontos” (Figura 1), que apresenta diferentes modos de aplicação da tinta, de acordo com a abertura da circunferência, a clareza na separação entre o que é fundamental e o que constitui aprofundamento é um caminho que pode impedir que o conhecimento artístico seja diluído ou negligenciado.

Considerações finais

Este artigo procurou lançar uma perspectiva descritiva e crítica a respeito das origens da atual arquitetura do Ensino Médio e suas possíveis aplicações na prática, focando na divisão da carga horária, um dos pontos nevralgicos da política, e suas implicações para o ensino de Artes.

Embora o novo cenário seja um desafio e imponha mais um esforço aos educadores, observa-se que a proposta de flexibilização curricular esteve presente tanto em instituições e discursos conservadores quanto em progressistas, e se manteve, embora com seus devidos ajustes, mesmo após um processo democrático e legítimo de escuta da sociedade. Neste momento de implementação da política, é preciso exigir que os instrumentos de avaliação para acesso ao Ensino Superior também sejam adaptados a essa nova realidade curricular, do contrário, os mais prejudicados serão os estudantes das escolas públicas.

Em suma, como toda política pública complexa, as recentes alterações no Ensino Médio demandam um tempo de maturação para que seus resultados sejam plenamente avaliados, porém a resistência propositiva no “chão da sala de aula” permanece como o motor da transformação possível.

Referências Bibliográficas

BEZERRA, Vinícius de Oliveira; BRITO, Silvia Helena de Andrade de Brito. Ensino Médio em disputa: correlação de forças na conjuntura do projeto de Lei Nº 6.840/2013 e da Medida Provisória Nº 746/2016. *Currículo sem Fronteiras*, v. 22: e1803, 2022. Disponível em <https://www.curriculosemfronteiras.org/vol22articles/bezerra-brito.pdf>. Acesso em março de 2026.

BRASIL. *Lei nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017*. Diário Oficial da União, 2017.

_____. *Lei nº 14.945/2024, de 31 de julho de 2024*. Diário Oficial da União, 2024.

_____. *Medida Provisória Nº 746, de 22 de setembro de 2016*. Diário Oficial da União, 2016.

GODINHO, Ana Gabrieli; MARTINS, Suely Aparecida. Avanços ou retrocessos no Novo Ensino Médio? O percurso da Lei 13.415 de 2017 a Lei 14.945 de 2024 (sic). *Trabalho necessário*, V. 23, nº 51 - 2025 (maio-agosto). Disponível em <https://periodicos.uff.br/trabalhonecessario/article/view/65469>. Acesso em dezembro de 2025.

INSTITUTO DATAFOLHA. *Pesquisa de opinião com jovens ingressantes no Ensino Médio*. 2024. Disponível em: <https://datafolha.folha.uol.com.br/opiniao-e-sociedade/2024/03/pesquisa-aponta-percepcao-de-jovens-ingressantes-no-ensino-medio.shtml>. Acesso em fevereiro de 2026.

KRAWCZYK, Nora; FERRETTI, Celso João. Flexibilizar para quê? Meias verdades da “reforma”. *Retratos da Escola*, [S.L.], v. 11, n. 20, p. 33, 9 ago. 2017. Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação (CNTE). Disponível em <https://retratosdaescola.emnuvens.com.br/rde/article/view/757>. Acesso em março de 2026.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Resolução CNE/CEB nº 3, de 21 de novembro de 2018*. Atualiza as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio - DCNEM. 2018. Disponível em <https://portal.mec.gov.br/docman/novembro-2018-pdf/102481-rceb003-18/file>. Acesso em janeiro de 2026.

_____. *Portaria nº 399, de 8 de março de 2023*. Institui a consulta pública para a avaliação e reestruturação da política nacional de Ensino Médio. Brasília: MEC, 2023. Disponível em: <https://abmes.org.br/legislacoes/detalhe/4227/portaria-mec-n-399>. Acesso em fevereiro de 2026.

_____. *Resolução CNE/CEB nº 2, de 13 de novembro de 2024*. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio - DCNEM. 2024. Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/cne/pdf/resolucoes-do-cne/ceb/2024/rceb002_24.pdf. Acesso em dezembro de 2025.

_____. *Resolução CNE/CEB nº 4, de 12 de maio de 2025*. Institui os Parâmetros Nacionais para a Oferta dos Itinerários Formativos de Aprofundamento IFAs no Ensino Médio. Brasília: MEC, 2025. Disponível em https://www.gov.br/mec/pt-br/cne/2025/maio-2025/rceb004_25.pdf. Acesso em março de 2026.

MOLL, Jaqueline; GARCIA, Sandra. Prefácio In DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo; LINHARES MAIA, Carla (Org). *Juventude e Ensino Médio: sujeitos e currículo em diálogo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MOMOLI, Daniel Bruno. *Abertura e Estratégias diversas na arte educação - Diálogo dissidentes e convergentes - IDA (sic)* [palestra proferida no evento Conversas Lépidas em Tempos Urgentes: Fórum de Pesquisa do PPGAV/UnB, Brasília, 2025]. Canal UnBTV, 10 de dezembro de 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEr3y3CCiCk&t=6476s>. Acesso em fevereiro de 2026.

OCDE. *A Educação no Brasil: Uma perspectiva internacional*. Paris: OECD Publishing, 2021. Disponível em <https://www.sbec.fe.unicamp.br/pf-sbec/a-educacao-no-brasil-uma-perspectiva-internacional.pdf>. Acesso em março de 2026.

PANHO, Guilherme; SARDELICH, Maria Emilia. *Re-cortes das artes visuais: nas entrelinhas da BNCC*. João Pessoa: Editora UFPB, 2021. E-book. Modo de acesso: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/>.

• Cartas à orientadora: Profa. Maria Beatriz de Medeiros.

José Mário Peixoto Santos (ZMário)

Resumo: Artigo redigido em formato epistolar, numa troca de cartas entre o orientando José Mário Peixoto Santos (ZMário) e a professora orientadora Profa. Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros), no qual os meandros de uma pesquisa realizada em âmbito acadêmico, no PPGAV da Universidade de Brasília-Unb, entre 2015 e 2019, são revelados.

Palavras-chave: carta. Bia Medeiros. Corpos Informáticos. performances de rua. corpo.

Abstract: Article written in epistolary format, in an exchange of letters between José Mário Peixoto Santos (ZMário) and the teacher Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros), in which the intricacies of research carried out in an academic context, at PPGAV-UnB, between 2015 and 2019, are revealed.

Keywords: letter. Bia Medeiros. Corpos Informáticos. street performances. body.

Brasília-DF, 10 de dezembro de 2015.

Prezada Orientadora Profa. Maria Beatriz de Medeiros,

Encaminho o texto solicitado como componente para avaliação parcial da disciplina Estética e Teoria da Arte. Por enquanto, isto é tudo o que pude exprimir após a pesquisa dos temas e autores tratados em sala de aula. Percebo que ainda há muito o que estudar. O mergulho na poética do artista Ricardo Basbaum demanda condicionamento intelectual e muito fôlego teórico para além de um estudo superficial. “Os Cinco Sentidos”, de Michel Serres, segue em decantação, depurando meus sentidos...

Peço-lhe desculpas se o texto “Cartas a Ricardo Basbaum” não aprofunda questões e termos que já se apresentam como basilares na minha pesquisa (relação, interação, recepção, alteridade, performances urbanas). Ainda tenho muito o que pesquisar e aprender, a caminhada será longa...

Tentei imprimir um pouco de poesia neste tipo de escrita que se distancia da função referencial da linguagem – tão utilizada em textos acadêmicos. Não vejo como decisão mais fácil a escolha do gênero epistolar para a redação de todo o texto-tese, apesar de se mostrar, ao meu ver, o mais adequado. Essa tomada de decisão exigirá muito mais destreza no contato com um possível interlocutor. Daí a necessidade de contornar, ao máximo, as ambiguidades que poderão surgir nessa troca de cartas, na relação e interação através do texto escrito.

Agora a pesquisa toma novos rumos e, junto com ela, dou os primeiros passos na caminhada. Que seja profícua e prazerosa!

Agradeço pelo acompanhamento, pela orientação atenta e precisa.

Atenciosamente,

ZMário.

P. S.

Diante da eleição do gênero epistolar para a composição do texto-tese, surgem as questões: Como imprimir humor às minhas cartas? Como evitar que tais correspondências sejam interpretadas como material de caráter científico duvidoso?

Brasília 09/04/2016.

Caro JoZé Mário,

(...)

Suas afirmações quanto à “MUITO ESTUDAR” e “CAMINHADA LONGA” são corretas e precisas. Peço que se afaste de toda referência a “textos acadêmicos” com seu caráter pejorativo e pouco fecundo (1).

Quanto a “imprimir humor” em suas cartas, creio que deva buscá-lo no âmago do humor do CAFEZINHO, um humor carinhoso, delicado, e, ao mesmo tempo, atitude política salutar e necessária. Este aspecto se aproxima de sua colocação quanto a “material de caráter científico duvidoso”.

(...)

Forte abraço,

Maria Beatriz de Medeiros.

Brasília-DF, 6 de fevereiro de 2017.

Prezada Orientadora

Profa. Maria Beatriz de Medeiros,

Por meio desta, venho expressar meus agradecimentos ao final de mais uma etapa cumprida nessa caminhada acadêmica.

Após dois anos em que estive em sala de aula, cumprindo a creditação das disciplinas e acompanhando a sua prática pedagógica, junto aos alunos da graduação e da pós, é chegada a hora de apresentar os resultados obtidos, até então, à primeira banca examinadora.

Considero que a escrita da tese, de fato, começa agora. A partir das considerações que serão apresentadas pelos membros da banca, terei por onde seguir na investigação sobre performances de rua e, principalmente, sobre a relação entre o eu/artista e o outro da rua.

Agradeço, imensamente, pelo acompanhamento prestado, por ter disponibilizado sua biblioteca, pelas orientações a cada encontro e, principalmente, por ter acolhido minha pesquisa e minha arte junto ao PPGAV-UnB.

Muito em breve, encaminharei as cartas ao Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Com ansiedade, aguardarei a resposta de vocês (nós).

Forte abraço,

ZMário.

Brasília-DF, 28 de novembro de 2018.

Querida Bia,

Encaminho a versão final do “texto-tese”, do nosso *Epistólaro*, para sua apreciação e correção última. Informo que me empenhei em acatar as sugestões apresentadas pelas professoras na banca de qualificação. Daí surgiu mais um capítulo de caráter introdutório ao gênero epistolar: *Isto não é uma carta*, uma “meta-carta”, sgerido pela Profa. Alice Araújo – quem muito contribuiu à pesquisa com sua formação na área das Letras. Após os comentários da Profa. Luciana Hartmann, reavaliei conceitos e categorias propostos na tese. A Profa. Iracema Lecourt fez com que eu assumisse o texto em diálogo mais estreito com a literatura e os “escritos e ditos” dos artistas e literatos referenciados.

Após sua devolutiva, farei os ajustes necessários para encaminhamento dos exemplares aos demais professores. Por fim, aguardarei a dia da defesa.

É sabido que o documento para a marcação da banca deverá ser encaminhado à comissão do PPGAV-UnB com um mês de antecedência em relação à data de defesa.

No mais, agradeço por todo o aprendizado e trocas junto a você e ao coletivo. Agradeço por você ter aconhido a minha pesquisa e a mim como integrante do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, pelas orientações presenciais e *on line*. Agradeço, principalmente, pela paciência frente a esse meu comportamento entusiasmado.

Fico no aguardo das correções e da avaliação final do texto a ser defendido.

Boas festas!

Abraço,

ZMário.

Figura 1 – Cartas trocadas entre a Profa. Maria Beatriz de Medeiros e ZMário, 2015-2016.



Foto: ZMário.

Descrição: Montagem vertical de duas fotografias coloridas em close: canto de um envelope listrado, com um selo e vários carimbos. Está sobre uma folha de papel com um texto manuscrito; carta de baralho de 4 paus sobre a borda de uma carta escrita à mão, sobre um envelope de papel pardo, selado e carimbado. No fundo há uma superfície com padrão geométrico roxo e amarelo (fim da descrição).

Referências Bibliográficas

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

- Arquivo Instável, Ato #4 - Perdi minha montagem humana: coreografias do corpo entre fluxo e ruído

Karen Caetano¹

Suzete Venturelli²

Resumo: A contemporaneidade digital impõe um paradoxo à representação do corpo: a multiplicação dos dispositivos de autorregistro produz um volume sem precedentes de imagens pessoais, ao passo que a noção de uma identidade coesa parece progressivamente distante. Este artigo investiga como representar visualmente um corpo visto como um arquivo instável, uma constelação de fragmentos em constante mudança. A experiência de fragmentação interna encontra ressonância no conceito de frantumaglia, proposto por Elena Ferrante, e no gesto de A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector: a perda da montagem humana como reconhecimento da própria forma enquanto construção precária. Como resposta a essa condição, é apresentada a videoperformance “Arquivo Instável, Ato #4: Perdi minha montagem humana”, registro de live coding que toma o autorretrato como ponto de partida e o corpo da artista como arquivo apto à fragmentação. A base teórica para a estética do trabalho é o conceito de imagem pobre de Hito Steyerl: a performance transforma uma imagem rica em uma pobre, que acumula as cicatrizes de sua manipulação digital, incorporando o ruído como matéria expressiva.

Palavras-chave: Live Coding. Performance. Corpo. Glitch. Imagem Pobre

Abstract: Digital contemporaneity imposes a paradox on the representation of the body: the multiplication of self-recording devices produces an unprecedented volume of personal images, while the notion of a cohesive identity seems progressively distant. This article investigates how to visually represent a body seen as an unstable archive, a constellation of fragments in constant change. The experience of internal fragmentation finds resonance in the concept of frantumaglia, proposed by Elena Ferrante, and in the gesture of The Passion According to G.H., by Clarice Lispector: the loss of the human montage as recognition of one's own form as a precarious construction. As a response to this condition, the video performance “Unstable Archive, Act #4: I Lost the Human Montage” is proposed, a live coding recording that takes the self-portrait as its point of departure and the artist's body as an archive apt for fragmentation. The theoretical basis for the aesthetics of the work is Hito Steyerl's concept of the poor image: the performance transforms a rich image into a poor one, which accumulates the scars of its digital manipulation, incorporating noise as expressive matter.

Keywords: Keywords: Live Coding. Performance. Body. Glitch. Poor Image.

1 Mestranda em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi e bolsista Prosup/Capes.

2 Professora, artista e designer computacional da Universidade Anhembi Morumbi (PPG Design) e Universidade de Brasília (PPGAV). Pesquisadora do CNPq.

Introdução

A cultura visual contemporânea é marcada pela proliferação incessante de imagens. Câmeras embutidas em todos aparatos portáteis, aplicativos de edição fotográfica instantânea e plataformas de circulação contínua compõem uma ecologia técnica orientada para o autorregistro compulsivo. O corpo tornou-se o objeto de escolha dessa captura frenética, porém, paradoxalmente, a multiplicação de suas imagens não esclarece a identidade, apenas a fragmenta, a dispersa. A proliferação de registros gera um arquivo pessoal vasto e desordenado, cujas frações resistem à síntese. Onde se espera que a acumulação confirme uma identidade estável, o que se encontra é a evidência de uma forma em permanente deslocamento, em constante desvio, em vias de desarticulação.

A ideia que move este artigo nasce da tentativa de articular visualmente um corpo que se percebe como arquivo instável, como uma constelação de fragmentos em incessante mutação, sem contornos, sem narrativa coesa. A proposta habita o território da performance e da poética digital, onde a abstração remete à experiência subjetiva de habitar um corpo que se registra o tempo todo e, justamente por isso, se dissolve enquanto unidade.

Desenvolvida como parte da pesquisa de mestrado da autora, intitulada *Arquivo Instável: ferramenta afetiva de sabotagem estética*, a videoperformance *Arquivo Instável, Ato #4: Perdi minha montagem humana* surge como um registro artístico de *live coding*, no qual autorretratos fotográficos realizados em *light painting* são carregados na plataforma Hydra e submetidos a operações de desfiguração e dissolução em tempo real. A performance encena, a partir de processos digitais, a desmontagem da imagem do corpo (e da simulação de coerência que sustenta o sujeito).

O percurso do artigo parte da dissolução subjetiva na literatura de Elena Ferrante e Clarice Lispector, passa pelo conceito de imagem pobre de Hito Steyerl, pelo corpo-arquivo fotografado em *light painting* e chega ao *live coding* como ato simbólico de desmontagem. Em todos esses movimentos, a hipótese é a mesma: perder a forma pode ser um gesto criativo, um respiro para os olhos saturados de imagens iguais.

1. A *frantumaglia* e a perda da montagem humana

Elena Ferrante recupera do dialeto napolitano uma palavra que condensa uma experiência para a qual a língua padrão não oferece nome suficiente: *frantumaglia*. O termo designa, na descrição da autora, aquilo que sua mãe sentia “... quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam”¹. A *frantumaglia* não é um estado emocional localizado, é uma paisagem mental instável, feita de destroços que se revelam como a verdadeira interioridade do eu. Ferrante a descreve como: “... um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta do cérebro”². Ou “... o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar”³.

O que torna o conceito especialmente interessante para a criação artística é sua recusa da coesão. A *frantumaglia* desorganiza a pretensão de inteireza. O sujeito que a experimenta não está simplesmente em crise, está em contato com uma condição de fragmentação que a organização cotidiana da identidade trabalha por encobrir. Ferrante apresenta esse estado como revelação: os fragmentos heterogêneos que compõem a interioridade são, em última instância, mais verdadeiros do que a superfície organizada que os oculta.

É possível reconhecer uma experiência análoga na abertura de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. O romance começa com o relato de uma perda incomum: “Ontem, no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana”⁴. A expressão “montagem humana” carrega uma lucidez implacável:

1 FERRANTE, Elena. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. p. 104.

2 *Ibid.*, p. 105.

3 *Ibid.*, p. 106.

4 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 11.

o que se perde não é uma essência, mas um arranjo, uma construção, algo montado. A personagem G.H. reconhece que aquilo que chamava de si mesma era uma estrutura precária sustentada por um esforço contínuo de organização. Nas palavras da narradora: “Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver”⁵.

A montagem humana é, portanto, aquilo que permite ao sujeito reconhecer-se, é a estrutura que transforma o caos interno em forma habitável. Perder a montagem equivale a abandonar a organização que torna a vida suportável, como as coordenadas de identidade, o nome, a profissão, os contornos do corpo no espelho. G.H. avança nessa direção com uma ousadia que é também vertigem: “Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida”⁶. A experiência narrada é a da despersonalização decretada, de um abandono da forma humana que conduz a uma existência sem contornos, sem arranjo, sem nome, sem proteção e sem moldura.

O que une as duas figuras – a paisagem de destroços de Ferrante e a montagem perdida de Lispector – é o reconhecimento de que a coesão da identidade é arranjo, e de que desfazê-lo, ainda que doa, pode liberar algo que a forma estável mantém preso (ou escondido). Dessa brecha entre os cacos parte o *Arquivo Instável*, Ato #4.

2. A imagem pobre como estética da dissolução

A degradação planejada sobre o autorretrato encontra seu eixo teórico no conceito de imagem pobre de Hito Steyerl, formulado no ensaio *In Defense of the Poor Image* (2009). A imagem pobre é uma reprodução em movimento de baixa definição que se degrada materialmente à medida que circula (acelerada) nas redes digitais. Ela se manifesta como um fantasma, uma ideia errante ou uma miniatura (*thumbnail*) que zomba das promessas da alta resolução e desafia as normas rígidas de direitos autorais. Suas principais características subvertem as hierarquias visuais convencionais, uma vez que seu valor é medido pela velocidade, intensidade e potencial de disseminação (não pela clareza estética). Essa dinâmica transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, e contemplação em distração. Ao se desmaterializar, a imagem pobre ganha capacidade para criar novos laços visuais entre espectadores dispersos e expressar as contradições, as ansiedades e os desejos da multidão contemporânea.

As redes em que a imagem pobre circula constituem, ao mesmo tempo, uma plataforma para um novo (e frágil) interesse comum e um campo de batalha atravessado por agendas comerciais, como afirma a autora:

Elas contêm material experimental e artístico, mas também quantidades incríveis de pornografia e paranoia. Embora o território das imagens pobres permita acesso a imagens excluídas, ele também é permeado pelas mais avançadas técnicas de mercantilização. Embora possibilite a participação ativa dos usuários na criação e na distribuição de conteúdo, ele também os recruta para a produção. Os usuários tornam-se os editores, críticos, tradutores e (co)autores das imagens pobres.⁷

Steyerl reconhece a ambiguidade dessa situação: a imagem pobre opera contra o valor de fetiche da alta resolução, mas sua precariedade formal também a torna compatível com um capitalismo informacional que prospera com atenções comprimidas e intensidades ao invés de contemplação. A degradação não é, portanto, sinônimo automático de liberdade. A degradação da imagem deve ser uma ação deliberada, situada e crítica.

No *Arquivo Instável* Ato #4, o autorretrato é convertido de imagem rica em pobre ao vivo, por decisão. Ruído, perda de definição e distorção emergem como cicatrizes de uma desmontagem executada linha por linha de código.

5 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 10.

6 Ibid., p. 11.

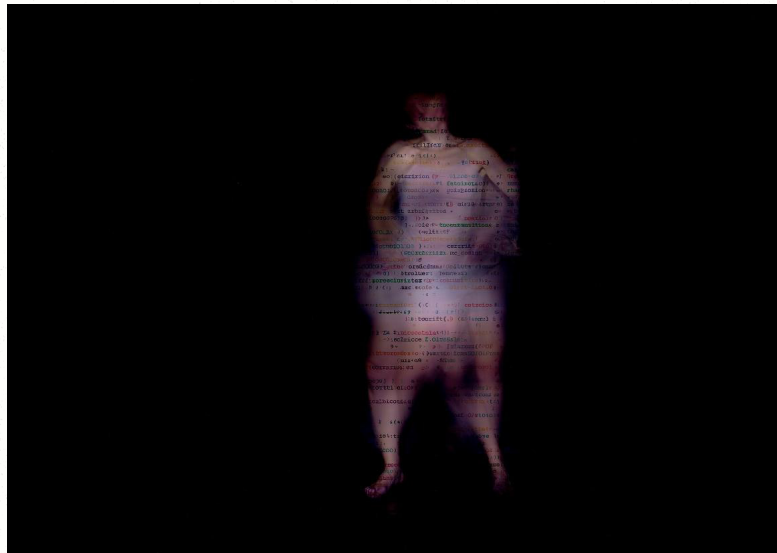
7 STEYERL, Hito. *In Defense of the Poor Image*. e-flux journal, n. 10, nov. 2009. p. 6, tradução própria

3. O corpo-arquivo como matéria de dissolução

A ideia de corpo-arquivo, proposta neste trabalho, designa o corpo entendido como repositório de registros, memórias e imagens. Como um arquivo em constante reescrita. A expressão recusa a estabilidade que a palavra arquivo evoca normalmente. Declina ordem, classificação e permanência. O corpo-arquivo é atravessado pela dissolução que a *frantumaglia* convoca: os registros se sobrepõem, se contradizem, se apagam. O corpo não é um depósito frio de informações; é uma superfície viva, onde a captura e a destruição coexistem.

A criação da imagem de corpo-arquivo para a performance foi produzida por meio da fotografia em *light painting*. O corpo se oferece como suporte para a inscrição da luz em longa exposição. Na escuridão, o corpo permanece invisível e só passa a existir na imagem onde a luz o alcança. O que toma forma é uma coreografia disforme, uma dança de retalhos, rastros distantes de uma imagem convencional. O corpo aparece em manchas, marcas, vestígios. Nunca inteiro, nunca estável. O *light painting* carrega em si a lógica da fragmentação: a imagem não captura totalidades, mas incidências luminosas sobre uma superfície que permanece, em grande parte, misteriosa. Fotografar sob essa técnica é criar um corpo-arquivo que já nasce fragmentado, incompleto, incerto.

Figura 1 – Corpo-arquivo: autorretrato em *light painting* (2025).



Fonte: acervo da artista.

Descrição: Fotografia artística com fundo totalmente preto. No centro, há a silhueta iluminada de um corpo humano, capturado em um leve movimento que gera um efeito de desfoque. Sobre a superfície do corpo, há um texto digital denso, com pequenas letras e símbolos em tons de vermelho, verde e azul em um fundo branco (fim da descrição).

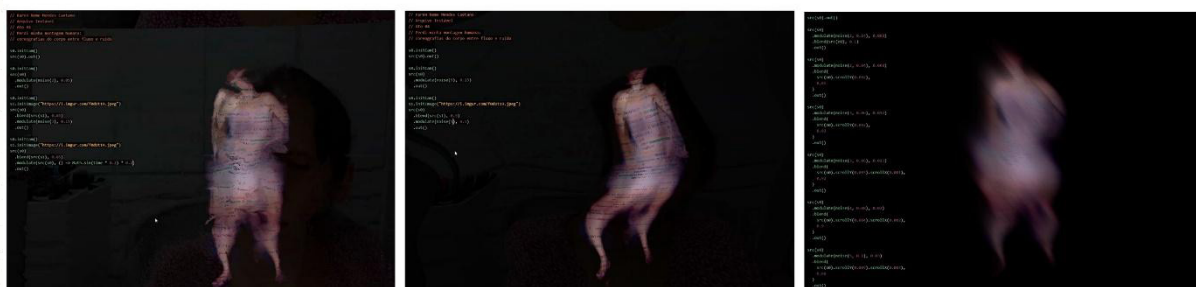
O autorregistro desestabiliza a autoimagem, não a confirma. A tentativa de fixar o corpo em documento só torna mais visível o seu desejo de escapar.

4. Live coding como gesto de desmontagem

A desmontagem do autorretrato acontece na plataforma Hydra, um sintetizador de vídeo para navegador criado por Olivia Jack e inspirado na lógica dos sintetizadores modulares analógicos (Jack, 2018). Na plataforma, funções são encadeadas para transformar, modular e compor imagens em tempo real por meio de código executado ao vivo. O código fica visível na tela durante toda a sessão; ele coexiste com a imagem que produz. Processo e resultado são simultâneos: a audiência acompanha tanto a transformação visual quanto a escrita que a provoca, e a separação entre bastidores e palco se dissolve. A instabilidade do gesto ao vivo e a possibilidade real de que o código falhe, levando ao colapso da imagem, fazem parte da experiência estética.

O processo de criação do código visual para a performance envolveu a colaboração com três modelos de inteligência artificial generativa - Claude (Anthropic), ChatGPT (OpenAI) e Gemini (Google), utilizados como interlocutores técnicos e criativos na construção dos efeitos de distorção. A artista, sem formação em programação, descreve em linguagem natural o tipo de degradação visual desejada (como derretimento, perda de contorno, acúmulo de ruído) e os modelos propunham trechos de código que eram testados, ajustados e combinados em tempo real. O método é o que a pesquisa denomina *vibe coding*: uma programação orientada por intuição afetiva e improvisação, na qual o resultado estético guia as decisões técnicas, e não o contrário. Além dos autorretratos em *light painting*, a performance incorporou a captura da *webcam* como segunda fonte de imagem, sobrepondo o corpo ao vivo ao corpo-arquivo e submetendo ambos às mesmas operações de dissolução. A videoperformance foi registrada por captura de tela, preservando a coexistência entre código e imagem que caracteriza o *live coding*.⁸

Figura 2 - Arquivo Instável, Ato #4: início da performance na plataforma Hydra.



Fonte: captura de tela da artista.

Descrição: Composição horizontal de três imagens. Em cada quadro, há a silhueta de um corpo humano em movimento contra um fundo escuro, ambos combinados com linhas de código de programação. Na imagem da direita, a figura está mais desfocada, transformando-se em uma mancha de luz etérea (fim da descrição).

Na performance Ato #4, a fotografia é carregada no Hydra e submetida a manipulações de mutação em tempo real. Distorções progressivas deformam os contornos do corpo, sobreposições multiplicam e deslocam a figura, modulações cromáticas alteram a textura da imagem até que a forma humana se dissipe em manchas e ruídos. Cada linha de código assume a *frantumaglia*, cada comando é uma incisão, cada função encadeada aprofunda a dissolução. A imagem perde definição, ganha granulação, torna-se progressivamente pobre (no sentido de Steyerl). A videoperformance nasce da captura desse desmanche. O que poderia ser descartado como subproduto técnico ocupa o lugar de artefato artístico principal.

Figura 3 - Arquivo Instável, Ato #4: Dissolução em estágio avançado.



Fonte: captura de tela da artista.

Descrição: Composição horizontal de três imagens com fundo preto: silhueta central envolta em linhas orgânicas e onduladas, com o texto de programação à esquerda em tons de roxo e rosa; um conjunto de grandes blocos de pixels em tons vibrantes de rosa; o código ocupa quase toda a metade esquerda, enquanto a metade direita é composta por grandes quadrados de cores sólidas e escuras (marrom, cinza e preto) (fim da descrição).

8 A videoperformance está disponível em: <https://youtu.be/ZfIkPkRDkSE>

Ao usar o código como instrumento de dissolução, a performance subverte a lógica da tecnologia. O código atua, em seu uso habitual, como instrumento de classificação, padronização e controle: algoritmos identificam, categorizam e hierarquizam corpos; sistemas de compressão otimizam imagens segundo parâmetros de eficiência; plataformas impõem formatos e resoluções. No Ato #4, essa mesma linguagem, que organiza e disciplina a imagem, é reeditada como ferramenta de dissolução. A lógica que estabiliza passa a desestabilizar. Assim, a tecnologia deixa de ser a máquina que formata e vira a ferramenta que desfaz. O código que enquadrava o corpo agora o deixa escapar.

Considerações Finais

A videoperformance *Arquivo Instável, Ato #4: Perdi minha montagem humana* parte de uma pergunta sobre a possibilidade de articular visualmente um corpo contemporâneo, que se percebe como uma constelação de fragmentos que não formam uma narrativa coerente. Essa articulação exige um duplo deslocamento: conceitual, ao nomear a dissolução do sujeito por meio da *frantumaglia* de Ferrante e da perda da montagem de Lispector; e estético, ao encontrar na imagem pobre de Steyerl um regime visual capaz de acolher a degradação como matéria expressiva. O corpo-arquivo constituído em *light painting* e o *live coding* como ação de desmontagem respondem a essa pergunta pela via prática: a fotografia se desfaz em tempo real, e o que resta dela acumula as marcas de sua transformação.

Perder a forma pode constituir um ato subversivo, poético e criativo. A desmontagem da imagem do corpo recusa a exigência contemporânea de coesão, perfeição e legibilidade visual. Ao desestabilizar a fotografia, a performance também suspende sua função de prova: ao invés de confirmar presença, identidade e unidade, a nova imagem retrata um corpo que escapa à exigência de exposição e evidência. Não existe mais o certificado de um “eu estável”.

A *frantumaglia*, descrita por Ferrante como paisagem de destroços, revela-se também como paisagem de potências. O gesto de desfazer-se, que Lispector narra como vertigem, reaparece como respiro. A imagem degradada simboliza uma licença: livre da obrigação de espelhar uma identidade estável, ela se abre a configurações que a forma polida oculta (ou até excluir). O corpo escapa por onde consegue. O respiro vem de uma coreografia, decidida linha por linha, montada pixel por pixel e adornada por ruído e fratura.

Referências Bibliográficas

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

JACK, Olivia. **Hydra**. 2018. Disponível em: <https://hydra.ojack.xyz> . Acesso em: 26 mar. 2026.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. **e-flux journal**, n. 10, nov. 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> . Acesso em: 26 mar. 2026.

• O último voo noturno: Fotoperformance, fabulação e atravessamentos interespecies

Lynn Carone¹

Suzete Venturelli²

Resumo: Este artigo apresenta uma fotoperformance realizada a partir de um encontro noturno com o corpo sem vida de uma coruja buraqueira (*Athene cunicularia*), atropelada em rua de passagem corriqueira da artista. Ao ritualizar e honrar a morte desse animal, questiona-se a banalização da morte destes seres e convida-se à reflexão sobre os limites e as hierarquias construídas entre o humano e o não humano. A coruja, arquetípica e carregada de símbolos em diferentes culturas, convoca memória ancestral, mito e finitude em um gesto de reconhecimento que desestabiliza as fronteiras da identidade. O ato performático, mediado pela fotografia como extensão do corpo, estabelece um diálogo entre o humano e o não humano, ciclos de vida e morte. O diálogo com autores fundamenta a investigação da arte como meio para operar como um espaço de resistência biopolítica, fabulação e encantamento nas relações interespecíficas.

Palavras-chave: Fotoperformance; Alteridade; Animalidade; Relações interespecies.

Resumen: Este artículo presenta una fotoperformance creada a partir de un encuentro nocturno con el cuerpo sin vida de un búho excavador (*Athene cunicularia*), atropellado en una calle que el artista transita frecuentemente. Al ritualizar y honrar la muerte de este animal, se cuestiona la trivialización de la muerte de estos seres y se invita a la reflexión sobre los límites y las jerarquías construidas entre lo humano y lo no humano. El búho, símbolo arquetípico cargado de simbolismos en diferentes culturas, evoca la memoria ancestral, el mito y la finitud en un gesto de reconocimiento que desestabiliza los límites de la identidad. El acto performativo, mediado por la fotografía como extensión del cuerpo, establece un diálogo entre lo humano y lo no humano, ciclos de vida y muerte. El diálogo con los autores fundamenta la investigación del arte como un medio para operar como un espacio de resistencia biopolítica, fabulación y encantamiento en las relaciones interespecíficas.

Palabras clave: fotoperformance; alteridad; animalidad; relaciones Interespecíficas.

Introdução

A análise do processo criativo e as reflexões derivadas de uma fotoperformance realizadas a partir do encontro noturno com o corpo de uma coruja buraqueira atropelada, conduz ao questionamento de como a arte pode ritualizar e honrar a morte, deslocá-la da banalidade e suscitar reflexões sobre limites e hierarquias entre humano e não humano.

A coruja, símbolo de sabedoria, mistério e presságio, mensageira entre mundos e testemunha do invisível, habita o imaginário humano. Sua presença espelha a animalidade que nos atravessa, revelando como nossas representações projetam fascínio e medo. A coruja, que construiu seu ninho na beira de uma estrada, parte do caminho rotineiro e de uma convivência cotidiana da artista. De súbito, diante de seu corpo morto, memória, mito e finitude são convocados em um gesto de reconhecimento que desestabiliza fronteiras.

Giorgio Agamben (2021), em *O Aberto*, discute a cisão entre humano e animal como “máquina antropológica” biopolítica, na qual a humanidade se constrói pela negação de sua animalidade, expondo ambos à precariedade e ao sacrifício. Performar com a coruja morta configura gesto de contraposição a essa lógica, ao se reconhecer a vulnerabilidade que torna o animal sacrificável e repensar uma vida compartilhada.

1 Doutoranda do PPGAV da Universidade de Brasília e bolsista Capes;

2 Professora e doutora do PPGAV da Universidade de Brasília e do PPGD da Universidade Anhembi Morumbi.

A experiência dialoga com o relato de Nastassja Martin (2021) em *Escute as feras*, no qual o encontro com um urso instaura metamorfose mútua e dissolução de fronteiras entre mim e outro. A fotoperformance opera nesse encontro de alteridade com o pássaro em registro poético. No exercício híbrido de proximidade desses dois corpos, o da artista e o da ave, imaginar e escrever o animal tornam-se exercícios de tradução e fabulação.

A fotografia, como extensão do corpo, transforma-se em registro e reconfiguração do encontro, instaurando espaço entre vida e morte, presença e ausência. Para Delpeux (2018), a fotoperformance é campo de intervenção conceitual onde o corpo e a imagem se tornam indistintos.

Foucault (2013), pensa o corpo como possível ponto de partida de utopias, como uma forma de desestabilizar sua própria utopia e criar lugares outros, uma heterotopia aqui entendida como empatia. O gesto criativo gera mundos possíveis pelo acoplamento entre corpo, técnica e sensibilidade. O medium fotográfico, seja celular ou câmera, funciona como extensão do corpo-artista, em que biológico, tecnológico e poético se entrelaçam.

O ritual artístico-xamânico, documentado em imagem, constitui ato político de reivindicação da animalidade apartada da humanidade e de elaboração de lutos possíveis para seres invisibilizados e descartados. Como nos diria Vinciane Despret (2018) ao referir-se aos mortos: eles abrem espaço e forçam os vivos a encontrar lugares para eles, desenhando novos territórios e relações. São fabricantes de narrativas, pois as histórias que contamos não são meros relatos, mas performances que prolongam a experiência da presença. Contar uma história sobre um morto é reativar sua presença, é ressuscitá-lo. É o que se pretende neste trabalho, como um tributo, trazer, de alguma forma, a coruja buraqueira de volta e que assim, o modo como foi morta seja ressignificado.

Zona de indiferença: a máquina Antropológica

O asfalto é um palco cruel da biopolítica contemporânea. Sobre ele, milhares de corpos não humanos são diariamente sacrificados (também humanos, é preciso lembrar), invisibilizados pela velocidade e pela lógica produtivista que nos coloca em um lugar de separação da natureza. Encontrar o corpo de uma coruja buraqueira nesse cenário é deparar-se com o que o filósofo italiano Giorgio Agamben denomina como o funcionamento da “máquina antropológica”. Em *O Aberto*, Agamben (2021) argumenta que a humanidade se constitui historicamente por meio de uma cisão fundamental, uma operação que, simultaneamente, inclui e exclui o animal para definir o humano. Essa máquina produz uma “zona de indiferença” e, sobretudo, uma hierarquia na qual a vida animal é relegada a uma condição de “nuda vida” (vida nua), matável e sacrificial. Agamben nos ajuda a compreender:

Mas, se isto é verdade, se a cesura entre o humano e o animal passa sobretudo no interior do homem, então é a própria questão do homem — e do “humanismo” — que deve ser colocada de um modo novo. Na nossa cultura, o homem foi sempre pensado enquanto articulação e conjunção de um corpo e de uma alma, de um vivente e de um *logos*, de um elemento natural (ou animal) e de um elemento sobrenatural, social ou divino. Devemos, pelo contrário, aprender a pensar o homem como aquilo que resulta da desconexão destes dois elementos e investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele prático e político da separação. O que é o homem, se este é sempre o lugar — e, simultaneamente, o resultado — de divisões e cesuras incessantes? Trabalhar sobre estas divisões, interrogarmo-nos sobre o modo como — no homem — o homem foi separado do não-homem e o animal do humano, é mais urgente do que tomar posição sobre as grandes questões, sobre os supostos valores e direitos humanos. E, talvez, também a esfera mais iluminada das relações com o divino dependa, de algum modo, daquela — mais obscura — que nos separa do animal.¹

A coruja morta à beira da estrada é o produto dessa lógica. Seu corpo, antes habitado por um espírito livre e caçador, torna-se um resto, um obstáculo descartável no fluxo da mobilidade humana. Performar com esse corpo, no entanto, é um gesto de contraposição a essa máquina. Ao parar, tocar, velar e fotografar a coruja, a artista recusa o apagamento. O ato performático desacelera o tempo e desvia o olhar da estrada para a margem, para aquilo descartado. Nesse gesto, a coruja é resgatada de sua invisibilidade e reinscrita em um campo de significado, afeto e reverência, e deixa de ser um objeto para tornar-se um sujeito de um encontro com a artista.

1 AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto: O homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021, p.31.

Metamorfose no encontro Interespécies

O encontro não ocorreu unilateralmente e sim, foi uma experiência forte entre humano e não humano. Como nos conta a antropóloga Nastassja Martin em *Escute as feras* (2021), ao ser atacada por um urso, descreve o evento como uma espécie de mútua metamorfose que afeta a ela e à fera. O encontro provoca um rompimento das fronteiras entre a mulher e o animal, entre o eu e o outro, cultura e natureza. “Metade mulher metade urso. O que está por baixo do rosto, o fundo humano dos bichos é o que o urso vê nos olhos daquele que ele não devia olhar; é o que meu urso viu nos meus olhos. Sua parcela de humanidade; o rosto por baixo do seu rosto.”²

Na fotoperformance com a coruja morta, a transformação não se dá pela violência do ataque, mas pela dor, silêncio e pela comoção do encontro. A artista, ao mirar a coruja, é também mirada por ela. Ainda que seus olhos já não mais existam, olhos sem vida. A presença do seu corpo, junto ao seu corpo inerte, impõe a questão: O que é preciso aprender desse encontro?

Figura 1 – fotoperformance o último voo noturno



Fonte – arquivo da artista

Descrição: Colagem de duas fotografias coloridas: um close das patas de uma ave com penas marrons, manchas beges e plumas brancas, apoiadas sobre partes do corpo de uma pessoa branca; close de uma pata da mesma ave apoiada sobre os dedos de um pé branco (fim da descrição).

Esse questionamento silencioso instaura no corpo que, ao performar, encontra um ponto de convergência entre humano e animal, como Martin explica em seu processo de tratamento e cura:

Suas mãos urbanas que buscam soluções para problemas com feras. Suas mãos que transigem com a lembrança de um urso na minha boca, que participam da alteração do meu corpo já híbrido [...]. Devo encontrar uma posição de equilíbrio que permita a coabitação de elementos de mundos divergentes, depositados no fundo do meu corpo sem negociação. Tudo já aconteceu: meu corpo se tornou um ponto de convergência.³

A artista não permanece a mesma após a performance como ritual. Algo da coruja, da sua história, da sua ferida, do seu simbolismo, atravessa sua subjetividade, criando um campo híbrido entre humano, não humano intermediado pela máquina, onde a fabulação se torna possível. Fabular o animal, imaginá-lo em seu último voo, em sua vida noturna anterior ao impacto, é um exercício de tradução de uma alteridade, um esforço poético para habitar, ainda que por um instante, o mundo do outro.

2 MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 90–91.

3 MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 54.

Um encontro entre humano e não humano: a fotoperformance como heterotopia

Como materializar essa experiência? A resposta está no próprio corpo e em suas extensões. Michel Foucault (2013), em *O Corpo Utópico*, propõe que o corpo é o ponto zero do mundo, o lugar a partir do qual todos os outros lugares se irradiam. Mas ele também é o grande ator da utopia, pois pode desestabilizar sua própria topia. O corpo em performance, ao entrar em contato com o corpo da coruja, cria uma brecha no real, um “lugar outro” que Foucault nomeia de heterotopia. Neste contexto, essa heterotopia é o espaço-tempo do encontro empático, um local de passagem onde as regras usuais de separação entre espécies são suspensas para dar lugar a uma comunhão silenciosa.

A artista toca as penas macias, sente o peso do corpo inerte, dispõe as asas numa coreografia de despedida. Esse gesto é capturado pela câmera, que deixa de ser um mero aparato técnico. Como sugere Sophie Delpeux (2018), fotoperformance não é um campo de intervenção conceitual onde o corpo e a imagem se tornam indistintos. A pergunta não é se a fotografia substitui a performance, mas como ela produz sobre o real a mesma operação de subversão do visível. O “corpo-câmera” é, assim, na prática, a reintegração do vestígio fotográfico como parte ativa da própria arte da ação. Ao integrar a câmera (ou o celular) ao ato ritualístico, a artista funde o biológico, o tecnológico e o poético. O olho que vê é o mesmo que enquadra; a mão que toca é a mesma que dispara o obturador.

A imagem resultante, portanto, não é um simples documento de uma cena. É a própria configuração do encontro, a materialização de um espaço entre vida e morte, presença e ausência. A fotografia torna-se uma heterotopia, um lugar outro que surge do encontro de dois mundos que se tocaram e se transformaram. É a utopia de um corpo que, ao se abrir para o outro, encontrou um novo lugar. Um lugar, como diria Vinciane Despret (2023), onde os mortos não são ausentes, são invisíveis, mas ativos. Eles nos fazem fazer, pensar, sentir, mover, narrar, sonhar. E, nesse processo, eles nos ensinam a arte de compor meios, de cuidar de seres vulneráveis, de responder a pedidos que vêm de fora, de aceitar ser instruído por esse chamado. Despret enfatiza acerca desse cuidado:

Se não cuidarmos dos mortos, eles morrem de fato. Mas, se formos responsáveis pela maneira através da qual vão perseverar na existência, isso não significa de modo algum que a existência deles seja totalmente determinada por nós. A nós cabe a tarefa de oferecer-lhes “mais” existência. Esse “mais” deve ser entendido, na verdade, no sentido de um suplemento biográfico, de um prolongamento de presença, e, principalmente, no sentido de outra existência. “Mais existência”, em outros termos, é uma promoção da existência do morto, ela não será a do vivo que ele foi, terá outras qualidades, nem a do morto mudo e inativo, totalmente ausente, que ele poderá se tornar por falta de cuidados ou de atenção. Ele se tornará de outro modo, isto é, em outro plano.⁴

O Ritual Artístico-Xamânico como Ato Político

A fotoperformance *O Último Voo Noturno* configura-se como um ritual considerado um ato artístico-xamânico de dupla natureza, segundo a experiência vivenciada pela artista. É um rito de passagem para a coruja, uma elaboração de luto, ao retirá-la do descarte e devolvê-la ao ciclo simbólico da vida e da morte. É também um rito de passagem para a própria artista, que, ao encarnar a dor e a beleza do encontro, reintegra em si a animalidade que a “máquina antropológica” insiste em apartar. Um xamã, segundo a cultura Yanomami, “são aqueles que sabem a um só tempo sonhar e falar (cantar): podem assim, extrair consequências sociais e políticas de sua atividade onírica.” (LIMULJA, 2022, p. 14). A artista solicita licença aos grandes xamãs para, por meio da arte, sonhar e se conectar com o sagrado, a natureza e seus elementos, e, de certa forma, entrar em contato com dois mundos, o humano e o animal, em uma conexão ancestral.

Nesse sentido, o ato ganha uma dimensão política, em um mundo que, ao invisibilizar e descartar sistematicamente vidas não humanas (e humanas) consideradas supérfluas, performar o luto é um gesto de resistência. É afirmar que a morte de uma coruja importa (assim como a morte de milhares de inocentes vítimas das atuais guerras), pois também simboliza o tipo de relação predatória que a espécie humana tem estabelecido no planeta. É o que Donna Haraway (2023) chama de “tornar-se com” os outros, reconhecendo que nossa existência é intrinsecamente emaranhada em uma teia de relações multiespécies:

4 DESPRET, Vinciane. Um brinde aos mortos histórias daqueles que ficam. São Paulo: n-1 edições; Edições Sesc São Paulo, 2023, p. 15.

Hoje em dia, por meio das nossas narrativas ideologicamente carregadas sobre suas vidas, os animais nos “convocam” a assumir responsabilidade dos regimes em que eles e nós devemos viver. Nós os “convocamos” para dentro de nossos construtos de natureza e cultura, com grandes consequências de vida e morte, saúde e doença, longevidade e extinção.⁵

A fotografia, nesse contexto, não é um produto estético a ser consumido, mas um testemunho ético. Ela carrega a memória de um corpo que se foi e leva-nos a perguntar: — como podemos honrar as mortes que sustentam nossa vida? Como podemos aprender a escutar e reconhecer os corpos de outros seres (assim como os de nossa própria espécie) como quem se compartilha não somente o planeta, mas o destino?

A coruja, mensageira entre mundos, cumpriu mais uma vez seu papel. Através do gesto artístico, ela nos leva para além do asfalto, para o interior do *aberto* onde as fronteiras se dissolvem e a possibilidade de uma nova ética, fundada no encontro e na vulnerabilidade compartilhada, pode, enfim, alçar voo.

Figura 2 – Fotoperformance o último vôo noturno



Fonte – Arquivo da artista

Descrição: Fotografia colorida com fundo preto e vista superior mostra um par de mãos brancas segurando as asas abertas da carcaça de uma ave morta, com penas marrons, manchas beges e plumas brancas. Acima das mãos, há uma pequena toalha de renda branca e sobre ela, um recipiente espelhado com um arranjo de flores secas em tons de bege (fim da descrição).

A Coruja como Corpo Matável: Necropolítica Interespécies

O asfalto onde a coruja jaz não é um espaço neutro. É um território de passagem e de morte, uma fronteira onde a lógica da mobilidade humana exerce seu poder soberano sobre corpos não humanos. O filósofo Achille Mbembe (2018), em sua teoria da necropolítica, amplia o conceito foucaultiano de biopoder

5 HARAWAY, Donna. O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Bom Tempo, 2021 p.25.

para descrever como certos sujeitos são reduzidos à condição de “viver para a morte”. Se a biopolítica de Agamben já nos mostrava a operação da “máquina antropológica” que produz a vida nua, a necropolítica de Mbembe explicita os mecanismos pelos quais determinados corpos são tornados matáveis sem que isso constitua um assassinato, uma vez que sua morte não é sequer percebida como perda. No caso da espécie humana, é justamente o efeito de desumanizar que torna tal indivíduo “matável”. Se já é custoso perceber esta dinâmica na própria espécie, o que diríamos frente às demais espécies?

A estrada, os automóveis, nesse sentido, são dispositivos necropolíticos. Definem quem (ou o quê) pode circular, quem pode viver e quem pode morrer em nome da fluidez do trânsito humano. A coruja atropelada não é vítima de um crime, mas um dano colateral aceitável na economia da mobilidade. Seu corpo, esmagado no meio do asfalto, é a materialização dessa lógica: uma vida que poderia (e deveria) ser vivida, mas foi interrompida e, sobretudo, apagada do campo de preocupação ética.

A fotoperformance, ao deter-se sobre esse corpo e ritualizá-lo, opera uma dupla resistência à necropolítica: resiste ao apagamento, ao retirar a coruja da invisibilidade e reinscrevê-la em um campo de significação e memória, e questiona a soberania humana, ao afirmar que a morte desse ser não humano importa, é digna de luto. O gesto artístico para honrar seres invisibilizados e respeitar os ciclos de vida e morte.

Nesse ato, a artista não apenas testemunha, mas contesta a distribuição desigual da morte que caracteriza a necropolítica contemporânea, expandindo seu alcance para além do humano e reconhecendo que a decisão dos corpos que perecem ou não é um regime que atravessa todas as espécies.

A Metamorfose como Condição Cósmica

Por fim, a reflexão do filósofo italiano Emanuele Coccia sobre a metamorfose oferece um encontro em uma dimensão de continuidade profunda da vida. Em sua obra *Metamorfoses*, Coccia (2020) desenvolve a tese de que todos os seres vivos compartilham uma única e mesma vida. A metamorfose, fenômeno exemplificado pela lagarta que se transforma em borboleta, funciona como uma lógica poderosa e fascinante da existência. Nascer, alimentar-se e morrer são modalidades da metamorfose. O nascimento é percebido como o início e também como uma passagem que leva uma mesma vida de uma forma a outra, de uma espécie a outra. A vida que somos existia antes de nós, era a vida de nossos pais e será, após a morte, a vida dos vermes, bactérias e vegetais que se alimentarão de nosso corpo. Essa perspectiva dissolve a oposição entre vida e morte, humano e não humano, orgânico e inorgânico. A morte, para Coccia, é como um casulo que permite aos seres passagens da vida de uma espécie a outra. Ela abre os corpos definidos por uma vida humana às outras formas de vida. O corpo da coruja, à beira da estrada, não é um fim, mas um momento de passagem. A matéria que o constituía, o carbono, os minerais, a água, já está em vias de se transformar em outra coisa, em outros corpos, em outras vidas. O sangue que mancha as penas é a mesma substância telúrica que corre no solo e que alimentará as raízes.

A fotoperformance, então, adquire um significado profundo, pois ao velar a coruja, a artista não apenas a homenageia como sujeito e resiste ao seu apagamento, mas também testemunha e participa do processo metamórfico da vida. O gesto de tocar suas penas, dispô-las e fotografá-las é um ato de reconhecimento de que aquela vida e a sua própria são, em última instância, a mesma vida apenas momentaneamente corporificada em formas distintas. Coccia nos lembra que:

a cada nascimento, dentro de cada um de nós, em cada um de seus seres vivos, a Terra esquece o que ela é e ou o que ela foi até esse dado momento para modelar seu rosto de uma forma diferente, para construir sua história de uma forma diferente.”⁶

Assim, para o filósofo, todos os corpos compartilham da mesma vida. O encontro com a coruja morta é, portanto, um encontro da vida consigo mesma. A alteridade da ave em sua diferença anatômica, ecológica e comportamental não anula a identidade da carne que nos constitui. A artista, ao performar com o corpo da coruja, performa com uma parte de si mesma, com uma expressão da mesma vida que pulsa em suas veias.

6 COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020, p. 36.

Figura 3 – fotoperformance o último vôo noturno - mutações



Fonte – arquivo da artista

Descrição: Composição digital simétrica, com fundo preto, que utiliza a técnica de espelhamento para formar um padrão geométrico em forma de losango. Composta por quatro pares de pernas humanas brancas e nuas, dobradas e conectadas pelos pés e coxas. Entre as pernas, aparecem carcaças de uma ave com asas abertas e pequenos arranjos de flores secas sobre rendas brancas (fim da descrição).

Nesse sentido, o ritual artístico-xamânico documentado pela fotografia é uma celebração dessa metamorfose que pertence a todos os seres vivos. Ele nos convida a abandonar a ideia de que a espécie humana é independente das demais e ajuda a reconhecer que faz parte de uma forma de vida muito maior e interconectada. A coruja não é apenas um outro; ela é um desdobramento de nós como parte da mesma trama vital.

Considerações Finais

A fotoperformance *O Último Voo Noturno* constitui-se como um gesto estético-político que opera na contramão da lógica de necropolítica contemporânea, ao resgatar da invisibilidade o corpo descartado da coruja buraqueira e inscrevê-lo em um campo de memória, afeto e reverência. O encontro noturno com o animal atropelado desencadeia um processo ritualístico que desestabiliza as fronteiras entre humano e não humano, convocando a artista a uma experiência de metamorfose mútua na qual o luto se elabora como resistência ao apagamento sistemático das vidas consideradas matáveis. A câmera, compreendida como extensão do corpo, não se limita a documentar a cena. Ela traz a experiência da performance, produz uma heterotopia onde morte e vida, presença e ausência, técnica e sensibilidade se entrelaçam em um mesmo plano, criando um lugar outro, ou seja, um campo de forças, intensidades e conexões em constante devir. O ato de tocar, velar e dispor as asas da coruja em um ritual de despedida convida para a possibilidade de uma ética interespecífica fundada na vulnerabilidade compartilhada, na qual a animalidade apartada pela máquina antropológica é reintegrada à experiência humana. A potência fabuladora da arte permite reativar a presença da coruja, contar sua história e, desse modo, prolongar sua existência em outro plano, não a do vivo que foi, mas a de um ser que persevera na memória e no gesto criador. O asfalto, palco cruel da biopolítica contemporânea, transforma-se temporariamente em território de comunhão silenciosa, onde as hierarquias entre espécies são suspensas pelo reconhecimento de que o corpo da ave e o corpo da artista compartilham uma mesma matéria telúrica. Essa foi uma experiência na qual a arte pôde operar como um espaço de elaboração de lutos possíveis para seres que o sistema insiste em tornar irrelevantes, devolvendo-lhes a dignidade de serem chorados e lembrados.

Figura 4 – De volta para a terra



Fonte – arquivo da artista

Descrição: Colagem de duas fotografias coloridas: carcaça de uma ave com penas marrons, manchas beges e plumas brancas sobre um solo marrom e pedregoso; a mesma ave, no mesmo solo, coberta por um ramo de flores rosa com folhas verdes na base (fim da descrição).

Por fim, como testemunho ético, a imagem fotográfica circula e semeia uma questão incômoda e necessária: como honrar as mortes que sustentam nosso modo de vida e aprender a escutar, nas margens de nossas estradas, os chamados silenciosos que nos convocam a uma existência mais atenta, responsiva e sensível diante da teia de relações que nos constitui.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto: O homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

DELPEUX, Sophie. *O corpo-câmera: o performer e sua imagem*. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 86–100, 2018. DOI: 10.20396/visuais.v4i6.12117. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12117>. Acesso em: 4 abr. 2026.

DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos histórias daqueles que ficam*. São Paulo: n-1 edições; Edições Sesc São Paulo, 2023.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

HANNA, Limuja. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami*. São Paulo: UbuEditora, 2022. HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 Edições, 2023.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras — cachorros, pessoas e alteridade significativa*, p. 25, 2021. Rio de Janeiro: Bazar do Bom Tempo, 2021.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

- **Estética do autoritarismo:** IA e a resistência analógica na produção imagética

Nathan Balzani de Carvalho¹

Resumo: O presente artigo investiga a consolidação das inteligências artificiais generativas como uma infraestrutura de controle sociopolítico e estética substancial de instituições e regimes autoritários contemporâneos. Ao automatizar a produção visual por meio da extração massiva de dados, a IA instaura uma crise epistêmica que dissolve o lastro físico da imagem para com a realidade. Diante de um cenário de crescente opressão digital, o texto analisa o resgate de dispositivos e processos analógicos na arte contemporânea como uma tática de desobediência e resistência. Através de uma abordagem teórico-prática e autoetnográfica, conclui-se que a resistência material do analógico – embasada na lentidão, na falha e na agência do corpo – atua como um manifesto contra-hegemônico com potencial de subverter a hiperaceleração e a assepsia algorítmica.

Palavras-chave: Inteligência artificial. Autoritarismo digital. Resistência material. Arte analógica. Arqueologia das mídias.

Abstract: This article investigates the consolidation of generative artificial intelligence as an infrastructure of sociopolitical control and a substantive aesthetic of contemporary authoritarian institutions and regimes. By automating visual production through the large-scale extraction of data, AI engenders an epistemic crisis that dissolves the image's physical grounding in reality. In the face of a scenario of increasing digital oppression, the text examines the resurgence of analog devices and processes in contemporary art as a tactic of disobedience and resistance. Through a theoretical-practical and autoethnographic approach, it concludes that the material resistance of the analog – grounded in slowness, failure, and the agency of the body – operates as a counter-hegemonic manifesto with the potential to subvert hyper-acceleration and algorithmic asepsis.

Keywords: Artificial intelligence. Digital authoritarianism. Material resistance. Analog art. Media archaeology.

¹ Mestrando na linha de pesquisa de Arte e Tecnologia do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB), sob orientação do Prof. Dr. Antenor Ferreira Corrêa. Pesquisador vinculado ao MediaLab – Laboratório de Pesquisa em Arte Computacional (MediaLab/UnB). E-mail: nathanbalzani@gmail.com.

Introdução

Em meio a uma crise imagética impulsionada por uma superabundância de dispositivos digitais, a fotografia e o vídeo vêm tornando-se práticas cada vez mais banalizadas que operam simultaneamente como ritos sociais e ferramentas de controle¹. O avanço vertiginoso das tecnologias computacionais e a proliferação de modelos de inteligência artificial generativa reconfiguram drasticamente a ecologia midiática. Ferramentas capazes de sintetizar imagens fotorrealistas a partir de comandos de texto (*prompts*) aceleraram a automatização dos processos criativos, inaugurando uma crise epistêmica que dilui as fronteiras entre a autoria humana e a reprodução maquinica.

No entanto, a ausência de um aparato de captura físico (a câmera) e do corpo do artista nesse processo transcende o debate puramente estético, adquirindo contornos políticos. O surgimento da IA generativa não é percebido por governos autoritários e grandes corporações tecnológicas apenas como inovação, mas como um projeto arquitetural de extração e consolidação de poder².

O presente artigo problematiza a ascensão dessa “estética do autoritarismo” algorítmico, caracterizada pela poluição do imaginário e pela desestabilização do conceito de veracidade visual. Diante dessa algoritmização do sensível, investiga-se o papel da arte contemporânea como campo de enfrentamento. Propõe-se que o resgate de mídias ditas “obsoletas” e “ultrapassadas” pelo capital hegemônico, como a película foto-cinematográfica e os processos fotoquímicos histórico-artesanais – práticas em progressivo crescimento entre artistas brasileiros e que podem ser definidas como uma “nova fotografia analógica”³ –, não representa um refúgio nostálgico, mas um anacronismo tático.

Através da revisão bibliográfica e da análise autoetnográfica de obras visuais híbridas, o texto demonstra como o retorno à matéria, ao tempo dilatado e à cartografia do corpo têm potencial de resistência ativa à assepsia e ao fluxo ininterrupto das imagens sintéticas.

A síntese soberana: IA como infraestrutura de poder e extração

A inteligência artificial apoia-se em um mito fundacional de imaterialidade, frequentemente associada à metáfora da “nuvem”. Contudo, essa tecnologia revela-se profundamente física e extrativista. Como aponta Kate Crawford⁴, a inteligência artificial “não é artificial nem inteligente, mas sim uma materialização de poder que depende da extração predatória de minerais, energia e do trabalho humano invisibilizado”.

A arquitetura dos modelos generativos de imagem exige o processamento de bilhões de dados. Bancos de imagens que treinam essas redes neurais são constituídos pela raspagem não consentida de fotografias pessoais, arquivos históricos e registros identitários na internet. Esse ato de capturar o mundo visual para transformá-lo em dados treináveis atua como uma extensão direta da violência imperialista. Ariella Aïsha Azoulay⁵ argumenta que o obturador da câmera operou historicamente como um “veredito”, uma tecnologia imperial que tornou os mundos alheios apropriáveis para aqueles poucos que detêm o direito de ver. A IA generativa exacerba esse olhar colonialista, desumanizando o indivíduo ao reduzi-lo a *bytes* e *pixels* calculáveis, apagando o contexto político e as dores inerentes a cada corpo registrado para convertê-lo em ativos de *big techs*.

A eficácia dessa arquitetura de opressão revela-se na facilidade com que instituições de Estado adotam a geração de imagens sintéticas para suavizar ações militares e promover ideais nacionalistas. Um exemplo contundente dessa estética do autoritarismo pode ser observado na apropriação de ferramentas de IA pelas Forças de Defesa de Israel (IDF) que, em meio ao conflito bélico que promove um genocídio contra a

1 SONTAG, Susan. *On Photography*. Londres: Penguin, 2008.

2 CRAWFORD, Kate. *Atlas da IA: poder, política e os custos planetários da inteligência artificial*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2025.

3 MARGADONA, Laís Akemi. *Nova fotografia analógica: a resignificação da captura em filme na ecologia midiática contemporânea*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2024.

4 CRAWFORD, op. cit., p. 20.

5 AZOULAY, Ariella Aïsha. *História potencial: desaprender o imperialismo*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

população palestina, inúmeras vezes publicaram imagens geradas por algoritmos simulando a estética lúdica das animações do *Studio Ghibli* – algo veementemente condenado por seu fundador, Hayao Miyazaki, diga-se de passagem – para retratar seus soldados genocidas de uma forma “romantizada” e “inofensiva” (Figura 1).

Figura 1 – Publicação das Forças de Defesa de Israel (IDF) em seu perfil oficial no X (antigo Twitter) utilizando imagens geradas por IA para romantizar suas figuras militares.



Fonte: Reprodução/Redes Sociais.

Descrição: Captura de tela de uma postagem na rede social X. O texto na parte superior diz: “Achamos que também deveríamos entrar na tendência Ghibli” (em inglês). Abaixo do texto, há quatro imagens criadas por inteligência artificial que imitam o estilo artístico de animação do *Studio Ghibli*. As ilustrações mostram soldados sorridentes, um operador de rádio, pilotos em um caça com a estrela de Davi e um navio de guerra no mar. As cores são vibrantes, com tons suaves e uma estética nostálgica típica de desenhos animados japoneses (fim da descrição).

De modo análogo, órgãos estatais norte-americanos, como o Departamento de Trabalho dos Estados Unidos (*U.S. Department of Labor*), sob a administração neofascista de Donald Trump, têm recorrido à mesma tecnologia para veicular campanhas oficiais de recrutamento, gerando avatares sintéticos padronizados, invariavelmente figuras de homens brancos, loiros e de olhos claros (Figura 2), que emulam uma pureza estética – remanescente das políticas arianas – artificiais e excludentes.

Figura 2 – Publicações do Departamento de Trabalho dos EUA em seu perfil oficial no X (antigo Twitter) utilizando ilustrações geradas por IA para propaganda governamental.



Fonte: Reprodução/Redes Sociais.

Descrição: Colagem com duas capturas de tela de postagens na rede social X. Ambas apresentam imagens de cartazes de recrutamento de estilo retrô, com a frase em destaque: “YOUR NATION NEEDS YOU!” (“Sua nação precisa de você!”, em inglês): O cartaz da esquerda mostra um jovem branco e loiro, sério, vestindo uma camisa clara de botões. Ao fundo, veem-se a Estátua da Liberdade e uma torre de perfuração. O texto da postagem diz: “Sua nação PRECISA DE VOCÊ! Honre sua pátria construindo seu futuro”, em inglês. O cartaz da direita é parecido, mas com cores mais quentes e saturadas. O jovem tem a mesma aparência do outro, usa um uniforme cinza de botões e está na frente de uma escavadeira amarela. O texto da postagem diz: “Precisamos de VOCÊ para ajudar a desencadear a Era de Ouro da América”, em inglês (fim da descrição).

Isso acaba por assentar as IAs generativas como um fértil terreno de opressão digital cada vez mais latente, visto que essa tecnologia, embora abraçada pelo capital global hegemônico devido ao seu baixo custo e facilidade operacional, carece de técnica, rigor estético, individualidade e, sobretudo, criticidade. Regimes autoritários e movimentos antidemocráticos instrumentalizam a IA para a criação em massa de *deepfakes* e narrativas sintéticas. Essa desinformação automatizada corrói a esfera pública, instaurando o que as ciências políticas chamam de “dividendo do mentiroso”: um cenário de letargia cívica no qual a proliferação da mentira generalizada faz com que a própria população passe a duvidar de fatos e registros autênticos⁶.

O colapso do “isso foi” e a fadiga das telas

Historicamente, a ontologia da imagem fotográfica encontrava seu alicerce na atestação de presença. Para Roland Barthes⁷, o noema da fotografia analógica é o “isso foi”, a garantia física irrefutável de que o objeto esteve diante da lente e emitiu luz até a superfície fotossensível da película. A fotografia atesta – ou pelo menos costumava atestar – uma vinculação umbilical com o mundo físico, operando como o inventário de uma mortalidade partilhada.⁸

A fotografia digital já desafiava, há muito tempo, a postulação de Barthes devido às suas inúmeras e inerentes possibilidades de edição e manipulação, porém o advento da imagem gerada por algoritmos rompe de vez e violentamente com esse pacto ontológico. As IAs dispensam o referente material; não capturam a luz de um momento passado, mas projetam espécies de “fantasmagorias do futuro”⁹ pautadas por estatísticas de dados roubados. Nessa hiper-reprodução imagética, o cibertempo entra em colapso e instala-se o que Alessandro Sbordoni classifica como o “apocalipse do tédio”: o triunfo da estimulação contínua e da repetição vazia que aniquilam a diferença.¹⁰

Tal superabundância visual alimenta o que o filósofo Byung-Chul Han diagnostica como a exaustão da percepção. Na era digital, as imagens mudam vertiginosamente nas telas em um rolar infinito, tornando a atividade de contemplação algo praticamente impossível de ser realizada. Segundo Han, “o olho fechado é o signo visual da conclusão”¹¹. No entanto, o imperativo da hipervisibilidade contemporânea nos rouba o direito de fechar os olhos. O cansaço digital impede a formação de pensamento crítico, criando sujeitos programados para reagir, mas incapazes de refletir, tornando-os alvos fáceis para a estetização da falsidade operada por regimes e instituições autoritárias ao redor do globo.

Cartografias do corpo e a poética da obsolescência

Diante do totalitarismo imposto pelos aparelhos de geração de imagens, Vilém Flusser alertava que a máquina fotográfica, como “caixa preta”, tendia a transformar o homem em um mero “prolongamento automático do seu gatilho”¹². O indivíduo engolido pela gula do aparelho desaprende a olhar o mundo. Para

6 FRANKFURT, Harry G. Sobre a verdade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

7 BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

8 SONTAG, op. cit., 2008.

9 SBORDONI, Alessandro. Semiótica do fim: capitalismo e apocalipse. São Paulo: sobinfluência edições, 2025, p. 20.

10 Ibid.

11 HAN, Byung-Chul. Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo. Petrópolis: Vozes, 2024, p. 9.

12 FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações, 2018, p. 72.

Flusser, a única saída emancipatória é a liberdade de “jogar contra o aparelho”.

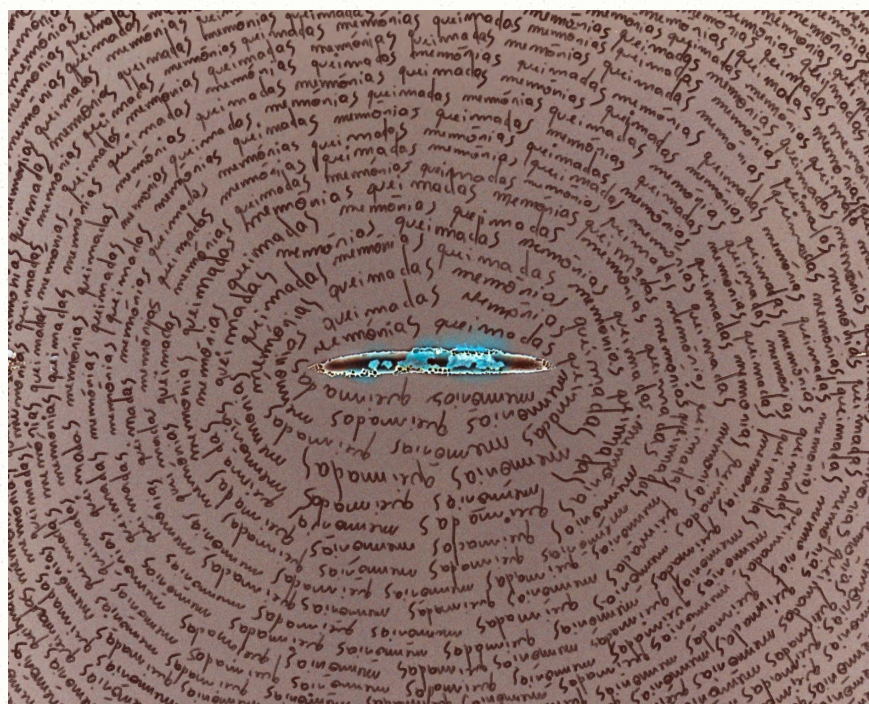
É sob essa ética de desobediência que se estrutura a ressignificação das mídias analógicas na arte contemporânea. O retorno à película, aos processos histórico-fotoquímicos e às fitas magnéticas não constitui um retrocesso conservador, mas a instauração de uma “poética da obsolescência”¹³. Na era digital, o obsoleto torna-se anacronismo tático. Trata-se de uma resistência material que recusa a teleologia do progresso tecnológico linear e interrompe a aceleração do capitalismo informacional.

Enquanto as IAs generativas demandam apenas a digitação de um *prompt* para a geração de uma imagem, suprimindo a técnica e a fisicalidade, a prática analógica impõe uma incontornável cartografia do corpo. O trabalho manual na operação da câmera fotográfica e a consciência de seus três pilares essenciais para a formação imagética – o ISO, a abertura e a velocidade –, a manipulação tátil dos químicos e a espera temporal pela revelação exigem a presença física do artista. O corpo analógico sente, falha e demora. Ao aceitar o ruído, a poeira e o *glitch*, o criador recupera a autoria através da imperfeição¹⁴, hackeando a ludibriadora assepsia das imagens algorítmicas e devolvendo à arte o tempo de vivência humana.

A autoetnografia e as alquimias pós-digitais como práticas de resistência

O paradigma da arte pós-digital compreende que não há purismo possível. A ruptura real reside na fricção intermedial, fenômeno definido como “alquimias analógico-digitais”¹⁵, onde o antigo e o novo não se anulam, mas se transmutam mutuamente. No âmbito da minha própria prática artístico-acadêmica, tenho buscado investigar essa poética do erro e da materialidade através de produções que tensionam as cartografias híbridas do corpo e da memória.

Figura 3 – Obra da série fotográfica *Memórias Queimadas* (2023).



Fonte: Acervo do autor.

Descrição: Uma obra de arte visual composta por uma espiral com a frase “memórias queimadas”, repetida várias vezes, preenchendo a imagem do centro às bordas, escrita à mão em um tom marrom sobre um fundo bege. No centro, há um pequeno elemento horizontal, marrom e preto, com tonalidades de azul vibrante em destaque (fim da descrição).

13 ELSAESSER, Thomas. Cinema como arqueologia das mídias. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

14 MARGADONA, op. cit., 2024.

15 LOPES SANTOYO, Laís. Alquimias Analógico-digitais. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 176-180, jun. 2011.

Na série fotográfica *Memórias Queimadas* (2023), pedaços de película 35mm “queimados” – fragmentos superexpostos à luz e que, portanto, não apresentam a formação de uma imagem representativa como se espera de uma fotografia – são digitalizados e sofrem uma intervenção. Ao me utilizar dos fragmentos de fotogramas queimados que, na maior parte das vezes, são ignorados e relegados a uma parte “não utilizável” do negativo, promovo uma investida metafórica acerca do esquecimento, da efemeridade e da dor de corpos dissidentes (como o meu corpo homossexual periférico e, conseqüentemente, da película que veio a tornar-se um corpo dissidente em meio à preeminência do ecossistema digital) que frequentemente têm suas narrativas invisibilizadas pelos algoritmos hegemônicos. A flama no negativo e o derretimento das imagens potenciais atestam que a matéria sofre e resiste, operando como prova de atrito com a realidade que as IAs tentam emular.

Ao sobrepor a falha analógica ao espaço de exibição digital, o trabalho lida com o que Cesar Baio classifica como as “estéticas intersticiais”¹⁶, explorando o estado impuro da imagem como potência criativa. Simultaneamente, o ato de fundir e digitalizar o acetato incinerado recusa o fim da história; ele faz com que o trauma do apagamento encontre abrigo e converta, parafraseando Edson de Sousa¹⁷, as próprias cinzas em uma nova possibilidade de linguagem.

Figura 4 – Frame do curta-metragem *Mania* (2024), filmado em película Super 8.



Fonte: Acervo do autor.

Descrição: Fotografia em preto e branco com granulação e bordas que remetem à película de um filme antigo, incluindo uma perfuração lateral. A cena mostra um jovem negro em movimento virando o rosto para a câmera, vestindo uma camiseta branca e com o cabelo acompanhando o movimento. Ele está em um corredor externo, com uma parede de tijolos à esquerda e um jardim com colunas à direita (fim da descrição).

Meu incessante anseio pela fisicalidade e pelo risco culminou na produção audiovisual *Mania* (2024), um curta-metragem experimental de suspense filmado integralmente em película Super 8. Diferentemente do vídeo digital, que permite captação basicamente infinita e correção posterior em softwares de edição, a película exige cuidado, precisão, economia e sincronia corporal. A obra foi registrada em tomada única, ou seja, de forma ininterrupta, somente com o manuseio e edição direto no gatilho da câmera, equivalente à duração física do cartucho de filme, que no caso do Super 8 equivale a aproximadamente 3min20s a 18 fps. A impossibilidade de errar e regravar demanda um estado de atenção e acentuada presentificação do corpo tanto dos atores como de quem opera o maquinário cinematográfico. A granulação da prata e as

16 BAILO, Cesar. Estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (org.). *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

17 SOUSA, Edson. Sonhar juntos para não naufragar. In: MORI, Cecília; MONTEIRO, Matias (org.). *E se?: arte & utopias do agora*: vol. 1. Brasília: Tuíra - Arte e Produção, 2022.

falhas inerentes à cadência do motor da câmera não são “defeitos” a serem limpos, mas vestígios abraçados, entendendo-se que são inerentes à própria esteticidade do aparelho, à materialidade fotossensível da película e da urgência narrativa que o projeto demanda. O analógico, aqui, não é estética aplicável por um filtro digital, mas uma ética do processo.

Esses hibridismos evidenciam que, frente ao esvaziamento promovido pelas plataformas algorítmicas automatizadas, urge à arte contemporânea a necessidade de reivindicar a manualidade, a falha e o labor. O artista engajado, na condição de testemunha autográfica, insere seu corpo – e, por consequência, todas as implicações unas que este corpo traz de sua história vivida – no fluxo das máquinas, recusando-se a ser apenas um funcionário do banco de dados global.

Considerações finais

A algoritmização da produção imagética promovida pelo crescente avanço e pela imposição das inteligências artificiais generativas consolida-se como um vetor de controle, padronização e opressão estrutural. Embasada no colonialismo de dados e no roubo do repertório visual humano, essa tecnologia acelera a sociedade do cansaço¹⁸, esvaziando a imagem de seu laço ético com a veracidade temporal e a materialidade da existência.

Portanto, proponho que a revalorização das mídias ditas “obsoletas” e de processos físico-químicos por artistas visuais contemporâneos não se limita a um saudosismo estético, mas eleva-se à condição de resistência política. Ao abraçar a lentidão, o risco da matéria, a fricção com os químicos e a falha mecânica, a nova arte analógica age como uma interrupção deliberada do cibertempo. Ela impõe a cartografia do corpo físico contra o fluxo imaterial dos algoritmos. Retomar o laboratório, a fita e a película é, portanto, um manifesto de desobediência epistêmica. A afirmação de que a arte só sobrevive plenamente quando recupera o tempo, a presença inalienável e a capacidade de, como propõe Flusser, jogar, bravamente, contra o aparelho.

18 HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

Referências Bibliográficas

AZOULAY, Ariella Aïsha. *História potencial: desaprender o imperialismo*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BAIO, Cesar. Estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (org.). *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

CRAWFORD, Kate. *Atlas da IA: poder, política e os custos planetários da inteligência artificial*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2025.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

FRANKFURT, Harry G. *Sobre a verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo*. Petrópolis: Vozes, 2024.

LOPES SANTOYO, Laís. *Alquimias Analógico-digitais*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 176-180, jun. 2011.

MARGADONA, Laís Akemi. *Nova fotografia analógica: a resignificação da captura em filme na ecologia midiática contemporânea*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2024.

SBORDONI, Alessandro. *Semiótica do fim: capitalismo e apocalipse*. São Paulo: sobinfluência edições, 2025.

SONTAG, Susan. *On Photography*. Londres: Penguin, 2008.

SOUSA, Edson. Sonhar juntos para não naufragar. In: MORI, Cecilia; MONTEIRO, Matias (org.). *E se?: arte & utopias do agora: vol. 1*. Brasília: Tuia - Arte e Produção, 2022.

• A Construção da memória vestível

Priscila Bosquê¹, Universidade de Brasília

Resumo: O artigo investiga a reativação de uma máquina de costura industrial como procedimento técnico e prática artística, desenvolvida no Laboratório da Matéria. Inspirada em Gilbert Simondon (2020), o equipamento é compreendido como um sistema em processo de individuação. A partir da crepagem e da modelagem, procedimento aprendido com Jum Nakao (2005), constrói-se uma cartografia tridimensional posteriormente transposta para o tecido. A forma resultante aproxima-se de um corpo estrutural, no qual cortes e encaixes organizam uma nova entidade material, capaz de se autonomizar em relação ao objeto técnico que a originou. A descrição do processo, inspirada em Francis Ponge (1997), integra o próprio método, articulando linguagem e construção formal.

Palavras-chave: Corpo estrutural; Objeto técnico; Cartografia tridimensional; Crepagem; Modelagem

Abstract: This article investigates the reactivation of an industrial sewing machine as a technical procedure and artistic practice, developed in the Laboratory of Matter. Inspired by Gilbert Simondon (2020), the equipment is understood as a system in the process of individuation. Using taping modeling and modeling techniques, a procedure learned from Jum Nakao (2005), a three-dimensional map is constructed and subsequently transposed onto the fabric. The resulting shape approximates a structural body, in which cuts and joinery organize a new material entity, capable of becoming autonomous in relation to the technical object that originated it. The description of the process, inspired by Francis Ponge (1997), integrates the method itself, articulating language and formal construction.

Keywords: Structural body; Technical object; Three-dimensional cartography; Tape modeling; Modeling

Introdução

O artigo investiga de que modo a reativação de uma máquina de costura reta industrial pode operar simultaneamente como procedimento funcional, método de investigação material e campo de experimentação poética. A pesquisa tem início no encontro, ocorrido em novembro de 2024, no Laboratório da matéria (Lama), da Universidade de Brasília, durante a primeira reunião de orientandos da professora Nivalda Assunção. Na ocasião, o utensílio encontrava-se inativo, em um canto do laboratório, visivelmente marcado pelo tempo.

A metodologia articula procedimentos técnicos, experimentação artística e investigação teórica. No plano técnico-operacional, foram realizados processos de desmontagem, limpeza e remontagem. Concomitantemente, desenvolve-se uma abordagem investigativa fundamentada na proposta de Gilbert Simondon (2020) acerca dos processos de individuação e do modo de existência dos objetos técnicos. Em diálogo com esse pensamento, a retomada é conduzida como um processo de coindividuação entre sujeito e dispositivo, no qual decisões técnicas e metodológicas são orientadas pelos limites e respostas do próprio equipamento.

Do ponto de vista prático-artístico, a metodologia incluiu uma cartografia tridimensional, concebida na produção de uma cobertura têxtil construída com base na técnica de decalque, procedimento recorrente na modelagem tridimensional e aprendido anteriormente em oficinas conduzidas por Jum Nakao (2005). Esse método consiste na transferência direta das formas do item para um suporte moldável, trabalhado com plástico filme e camadas de fita crepe, posteriormente recortadas e convertidas em moldes.

Como parte fundamental do método, foi elaborado um diário técnico composto por anotações, registros audiovisuais, e fotografias. Inspirado no gesto descritivo de Francis Ponge (1997), esse recurso

¹ Doutoranda em Artes pela Universidade de Brasília (UnB), docente do Instituto Federal de Brasília (IFB, campus Taguatinga), Mestre em Artes pela Universidade de Brasília (UnB - 2014), Especialista em Docência Para a Educação Profissional Tecnológica (IFB - 2023), Especialista em arte e cultura de moda (UAM - 2005) e Graduada em Design de Moda (Universidade Anhembi Morumbi - 2002).

atuou não apenas como documentação, mas como ferramenta ativa de investigação, orientando o fazer e a reflexão. A descrição do processo se incorpora ao próprio método produtivo da obra, evidenciando como as decisões de modelagem, corte e costura emergem a partir de respostas diretas às demandas operacionais do artefato.

Organizado em três momentos, esse artigo apresenta, inicialmente, o processo de recuperação técnica; em seguida, a investigação estética, desenvolvida por meio da técnica de decalque e da elaboração dos moldes; por fim, discute a materialização de um corpo estrutural têxtil e as reflexões decorrentes desse percurso, analisando o deslocamento de sua função utilitária para um campo de reflexão artística.

Reativação

Figura 1 - Reativação, dia 1



Fonte: elaborado pela autora

Descrição: Fotografia colorida em ângulo superior da base de uma máquina de costura. A estrutura metálica é branca, mas apresenta diversos pontos de ferrugem e descascamento na pintura. Na parte de baixo, há um pedal largo e gasto à esquerda, conectado por uma haste metálica ao mecanismo superior. No chão de concreto, que está sujo com descascados de tinta branca, há um recipiente plástico branco contendo um líquido de cor âmbar (fim da descrição).

Em novembro de 2024, no Laboratório da Matéria, conhecido como *Lama*, da Universidade de Brasília, durante o primeiro encontro de orientandos da professora Nivalda Assunção, conheci Yamata (figura 1), uma reta industrial que sobrevivia em um canto, repleta de marcas do tempo, empoeirada e enferrujada. Nossas histórias se cruzaram e, abracei o desafio de “colocá-la para funcionar”, apesar das inseguranças e incertezas sobre como reativá-la após tanto tempo parada. Mesmo sem conhecer sua origem, sua história ou como havia chegado ao laboratório, iniciei o processo de torná-la ativa novamente.

O início se deu no planejamento de quais materiais seriam necessários para aquela etapa, tal como uma ação operativa, vinculado à implementação mecânica de um sistema objetivo de forças produtivas (INGOLD, 2000). Luvas, papel absorvente, algodão cru, ferramentas, álcool e produtos de limpeza. Em seguida, elaborei um cronograma a fim de organizar visualmente e de forma sequencial as tarefas que seriam realizadas dentro de um prazo previamente estipulado. Mais do que o restauro, compreendi que tinha em mãos um ser em processo, cuja existência passa por fases de individuação sempre relacionada com o meio e aqueles que o manipulam.

“A negatividade no mundo técnico é uma falha da individuação, uma junção incompleta do mundo natural com o mundo técnico. Essa negatividade não é motor de progresso, é motor de mudança, incita o homem a buscar novas soluções, mais satisfatórias do que as que ele já possui.” (SIMONDOM, 2020, p.123)

O dia 18 de novembro marca o início da limpeza. A situação era crítica, e as camadas do tempo revelavam a sujeira incrustada, entrelaçada à ferrugem e à tinta descascada que marcavam suas partes. Uma significativa higienização nos componentes como motor, bancada e cabeçote foi necessária. Em seu reservatório, o óleo encontrava-se espesso, impossibilitando a visualização do fundo e do parafuso de drenagem. Uma chave de fenda e uma garrafa plástica, adaptada como recipiente, foram utilizadas para receber aquele líquido repleto de resíduos acumulados ao longo de anos.

Desde o início desta fase, assim como o pensamento de Simondon (2020), o processo, evidencia uma dimensão concreta, cuja coerência interna depende da articulação funcional entre peças, tensões, engrenagens e fluxos de energia. O motor ainda respondia e as engrenagens, apesar do desgaste, ainda funcionavam. No entanto, a agulha não podia ser inserida. Havia uma obstrução na barra, revelando uma descontinuidade na cadeia operatória.

Figura 2 – Franzido, dia 2



Fonte: elaborado pela autora

Descrição: Fotografia colorida de uma superfície metálica industrial. Entre duas barras horizontais de metal avermelhado e enferrujado, há uma camada espessa de material branco completamente enrugado e deformado (fim da descrição).

Seguindo o cronograma estabelecido, a desmontagem do sistema separou temporariamente cabeçote, mesa e a base de ferro. A tinta antiga descascada da base foi raspada e retirada com removedor químico. A reação ao produto revelou camadas sobrepostas, formando algo bastante peculiar, semelhante a uma textura franzida (figura 2). A ferrugem, longe de ser apenas deterioração, revelava uma historicidade material.

Componentes oxidados do regulador de linha, assim como o enchedor de bobina, foram desmontados e receberam a aplicação de um produto desengripante para lubrificação e proteção das áreas metálicas, que, em seguida, foram remontados. Com essa parte concluída, a investigação da obstrução da barra da agulha continuou; exigindo pesquisa técnica, uso de ferramentas e sucessivas tentativas até sua remoção. A constatação de que o bloqueio era causado pelo fragmento metálico de uma peça antiga determinou não apenas a inutilização do componente afetado, mas também sua substituição por outra sem qualquer entrave. O episódio revelou que o sistema não é passivo: ele resiste e impõe limites, exigindo aprendizado ao expor um processo de recomeço que também se constitui não só em uma individuação, mas em uma relação de coindividuação entre sujeito e artefato.

Em paralelo às intervenções funcionais, discutiu-se sua dimensão estética, sugerindo propostas de pintura, aplicação de resina, inserção de elementos escultóricos e, em especial, a possibilidade de elaborar uma forma têxtil produzida a partir de seu próprio mapeamento tridimensional. A viabilização da proposta implicava na realização de procedimentos como crepagem¹, produção de moldes e costura de protótipos; em busca de tornar-se campo poético e território de experimentação.

¹ Técnica de modelagem tridimensional, criada por Jum Nakao, que consiste em cobrir o corpo com camadas de fita crepe para formar uma casca rígida, que posteriormente cortada, resulta em uma réplica exata do corpo mapeado. Também conhecida como segunda pele, ou decalque.

Ao optar pela pintura do cabeçote em prata fosco, executei o lixamento e o isolamento das partes sensíveis com fita crepe. A aplicação da tinta ocorreu em ambiente improvisado, externo ao laboratório. A remontagem posterior, com a união da base metálica, da mesa e do cabeçote, marcou uma nova fase de estabilidade: o conjunto apresentava-se limpo, polido e com usas ferrugens aparentemente controladas, ainda que visíveis, preservando as marcas de sua trajetória.

Após um breve recesso, iniciou-se a etapa de ativação plena. Ajustei a correia; removi linhas enroscadas próximas ao motor; reinstalei o suporte de bobina e o reservatório recebeu óleo novo. Encaixei uma nova agulha no local adequado e a linha nos reguladores, a bobina e sua caixa foram testadas e ajustei o pedal; ao final desse processo, a costura pôde, enfim, ser retomada.

O referido restauro não constitui simplesmente um retorno ao estado anterior, mas uma nova fase, do que Simondom (2020) chama de individuação. O dispositivo, ao ser desmontado, limpo, ajustado e reconfigurado, atualiza suas potencialidades e redefine sua relação com o meio associado. Não se trata apenas de uma restauração, mas da reinserção em um circuito vital de uso e criação. Mesmo ainda com ferrugem, o óleo é novo; entre desmontagem e pintura, ela reafirma sua condição de organismo técnico capaz de ser reativado tanto funcional quanto simbolicamente.

Cartografia tridimensional e mapeamento

Durante o processo de recuperação da Yamata, esta que habita o *Lama* há “não sei quanto tempo”, planejei a materialização de uma nova formação com o intuito de experimentar o entrelaçamento das figuras do mestre e do aprendiz. Como docente de costura e modelagem tridimensional, a orientação de projetos faz parte de um cotidiano já vivido há bastante tempo, no qual frequentemente ocupo o lugar da mediação. Contudo, este momento mostrou-se especialmente oportuno para transitar, questionar, recalcular e consolidar um método que permanece em constante evolução e que, há tempos vem sendo aplicado em sala de aula.

A partir de registros imagéticos selecionados, produzi três painéis de referência, os quais forneceram traços para a elaboração das chamadas janelas de inspiração. Essa técnica, bastante explorada nos trabalhos desenvolvidos em sala, tem como principal proposta a busca por recortes não convencionais para os encaixes em formatos intencionalmente desiguais. No dia 14 de janeiro de 2025, inicia a etapa da modelagem tridimensional e, assim como na primeira fase, cada procedimento foi registrado em imagens, vídeos e textos, a fim de manter a ordem da definição-descrição-obra (PONGE,1997).

Figura 3 - Crepagem e mapeamento, dia 9



Fonte: elaborado pela autora

Descrição: Fotografia colorida em ângulo superior de uma máquina de costura e sua mesa, totalmente cobertas por fita adesiva branca, escondendo todas as superfícies originais do equipamento. Sobre a fita, foram desenhadas diversas linhas tracejadas pretas e marcações (fim da descrição).

Primeiramente, a preparação com plástico filme criou uma camada protetora, permitindo trabalhar sem danificar sua extensão. Em seguida, iniciei o processo de crepagem (figura 3), com duas camadas de fita crepe aplicadas em direções opostas. Essa pele provisória, também conhecida como técnica do decalque, procedimento aprendido anos atrás em oficinas conduzidas por Jum Nakao² (2005), tornou-se o suporte para a marcação dos recortes previamente planejados a partir das janelas de inspiração. Aqui, essa prática, funciona como um método de transferência direta da forma tridimensional para um plano bidimensional manipulável, permitindo a captura dos volumes e sua conversão em suportes modeláveis, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação (CAUQUELIN, 2005).

O mapeamento da peça (figura 3) se deu por meio da transferência dos traços para a extensão da fita crepe com caneta permanente, identificando conexões, e limites. Códigos alfanuméricos e pontos fundamentais semelhantes aos utilizados na modelagem do vestuário também foram incluídos, bem como indicações de barras e encaixes para montagem. Cada marca constituía uma informação técnica necessária para transformar em moldes e, em seguida, partes costuráveis.

Quando a peça foi cortada e retirada do equipamento, o gesto evocou um aspecto inesperado: a semelhança com exoesqueletos de insetos, como as carcaças de cigarras que permanecem presas às superfícies após a metamorfose. Sua “pele” parecia carregar a figura de uma transformação, por terem sido estruturas complexas, serviam melhor para serem preenchidas de conteúdo. (FLUSSER, 2011). No entanto, aqui torna-se evidente uma inversão simbólica: se, em geral são os maquinários que produzem roupas para o corpo humano, neste caso, era o próprio mecanismo que se tornava protótipo de um novo corpo.

Figura 4 – Modelagem, dia 15



Fonte: Elaborado pela autora

Descrição: Fotografia colorida mostrando moldes brancos recortados e espalhados sobre uma superfície amarela vibrante e levemente brilhante. Cada recorte possui bordas marrons e é preenchido internamente por uma malha de linhas técnicas, números e pequenas setas desenhadas à mão, além da palavra “MÃO” escrita em letra de forma no centro de várias delas (fim da descrição).

O decalque retirado e transferido para o papel kraft recebeu margens de costura, transformando-se finalmente em molde (figura 4). Adotei decisões técnicas com o objetivo de otimizar o tempo bem como as etapas de trabalho, como o uso de uma ferramenta improvisada para marcar as margens de costura e a substituição da película plástica pela fita adesiva de dupla face, a fim de melhorar a aderência no papel.

A técnica da crepagem foi repetida nas demais partes: mesa, base metálica, pedal, motor e joelheira; refazendo o procedimento adotado anteriormente considerando a viabilidade da costura: cobertura com plástico filme, aplicação de duas camadas de fita crepe, desenho dos recortes, mapeamento das conexões

² Diretor de criação, brasileiro, que ensina, desde 1994, um método de modelagem conhecido por segunda pele, crepagem ou decalque.

e retirada cuidadosa de cada fragmento.

Ao final desse ciclo, a modelagem planejada identificada, organizada e categorizada em cabeçote, mesa, joelheira, pernas e pedal, resultou em um conjunto de dezenas de partes, constituindo uma incomum cartografia tridimensional.

Estrutura têxtil

Ao compreender que etapas integravam um sistema de engrenagens, no qual a sequência seguinte depende da anterior, iniciei a fase de materialização com a transposição dos moldes para o tecido. Optei pelo morim, uma tela de algodão tradicionalmente utilizada em estudos de modelagem tridimensional, tanto por sua adequação técnica quanto por sua trama aberta e relativa transparência, que evocam simbolicamente, uma espécie de pele translúcida.

Figura 5 – Lama25, dia 16



Fonte: Elaborado pela autora

Descrição: Fotografia colorida em close de um tecido branco de trama aberta. O tecido apresenta uma estampa delicada em tom de rosa avermelhado, composta por letras, números e símbolos. As mãos de uma pessoa branca aparecem no topo da imagem, manipulando ou segurando o tecido sobre uma superfície (fim da descrição).

Alguns recortes receberam estampas carimbadas com letras na cor vermelha, formando a inscrição “Lama 25” (figura 5), tal como um recurso da imaginação poética e um ornamento teórico (LAKOF, 2002), como marca de sua origem. Outros permaneceram em branco, criando um contraste visual entre áreas impressas e áreas lisas. A costura das partes avançou lentamente e, durante a junção, tornou-se necessário introduzir piques nas curvas para um melhor encaixe dos elementos. O ajuste de recortes e a redefinição de alguns moldes também se mostraram relevantes para uma boa conexão entre peça e base. Fechamentos inicialmente pensados com zíper foram abandonados em favor de colchetes de gancho, mais adequados à necessidade de abertura e adaptação às formas do suporte. Para os acabamentos das extremidades, escolhi o viés de cetim branco.

Ao longo do processo, o protótipo oscilou entre ser ou não compreendido como mera cobertura. Contudo, a costura final deslocou esse entendimento, deixando de operar apenas como revestimento para afirmar-se como construção. Não se tratava de recobrir, mas de reconfigurar e instaurar uma nova condição material e formal a partir do próprio conjunto. O exemplar obtido (figura 6) não atua como uma camada externa aplicada, mas como uma casca em formação, produzida da relação entre gesto, matéria e operação. A cada ajuste, corte e costura não se delineava um invólucro para algo preexistente, mas a emergência de um corpo outro, que se constitui no próprio processo. Um corpo que não se reduz ao humano nem ao técnico, mas que se inscreve no entre, nas resistências e possibilidades que atravessam sua fabricação.

Figura 6 - Estrutura têxtil, dia 35



Fonte: Elaborado pela autora

Descrição: 6: Fotografia colorida mostrando a máquina de costura e parte de sua mesa cobertas pelo tecido branco, costurado de modo a se adaptar totalmente às suas formas. Alguns pedaços do tecido possuem uma estampa rosa avermelhado e outros são de um branco liso. Apenas a parte metálica onde fica a agulha não aparece coberta (fim da descrição).

Com o objetivo de catalogar, de forma sistemática, cada etapa executada, elaborei um diário técnico ao longo do processo. Assim como na fase anterior, organizei-o a partir de cronogramas pré-estabelecidos, materiais elencados e etapas planejadas, registrando cada momento por meio de fotografias, vídeos, áudios e textos. Reunidos, esses apontamentos reafirmam cada estágio do fazer como parte indissociável do trabalho, possuindo relevância equivalente ao produto final. A cada etapa, o diário se consolidava como eixo organizador da leitura dos acontecimentos, em diálogo com *Métodos*, de Francis Ponge (1997). Por meio do registro, da observação do recorte e da articulação de cada momento, o inventário passava a se configurar como um procedimento de conhecimento.

Considerações finais

O percurso desenvolvido mostra que a restauração da Yamata ultrapassa a dimensão de uma operação técnica de restauro, configurando-se como um processo de investigação no qual matéria, gesto e pensamento se articulam. Ao longo das etapas de desmontagem, limpeza, ajuste e remontagem, a compreensão do instrumento se transforma; antes tomado como passivo, este passa a operar como sistema em contínua modificação, em consonância com a perspectiva de Gilbert Simondon (2020). Esse processo não implica em um retorno ao estado anterior, mas à abertura de uma nova fase de individuação, na qual há uma redefinição em relação ao meio e às operações que o atravessam.

A cartografia tridimensional, desenvolvida por meio do decalque, constitui um ponto de inflexão no trabalho. O procedimento, aprendido em práticas de modelagem, não atua apenas como técnica de registro, mas como operação de tradução formal, permitindo a transferência direta das superfícies para um sistema de moldes. Nesse deslocamento, o aparelho deixa de ser apenas referência e passa a operar como matriz de um suporte em formação, no qual cortes, encaixes e articulações reorganizam suas formas em um novo conjunto.

Nesse processo, a descrição deixa de ser mera documentação para integrar o próprio método de construção da obra. Em diálogo com Francis Ponge (1997), o registro das operações, por meio de imagens, anotações e descrições, atua como prática de pensamento, tornando visíveis as decisões que constituem a forma, a linguagem e o fazer, operando conjuntamente na produção do trabalho. Ao articular reativação técnica, cartografia tridimensional e construção estrutural, o artigo propõe um deslocamento na compreensão do objeto técnico no campo das artes: não se trata de cobrir a máquina, mas de produzir, a partir dela um corpo que emerge da relação entre técnica, matéria e operação, situado entre o funcional e o escultórico.

Referências Bibliográficas

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FLUSSER, Vilém. Natural:mente: vários acessos o significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

INGOLD, Tim. The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2000.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. Metáforas da vida cotidiana. Tradução Mara Sofia Zanotto
Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

NAKAO, Jum. A costura do invisível. São Paulo: Senac, 2005

PONGE, Francis. Métodos. Tradução Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SIMONDON, Gilbert. Do modo de existência dos objetos técnicos. Tradução Vera Ribeiro. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

• A obra Índio do Futuro de Laurentino Rosa: entre vidas e o porvir

Raísa Filgueira Soares Gomes - Doutoranda, Universidade de Brasília

Resumo: Conhecido como sinaleiro do vento, o artista nasceu em Rio Branco do Sul, município do estado do Paraná, e assim como outros artistas que fizeram parte de projetos da museologia em virtude de sua trajetória, criação e inserção na arte dita popular. Diante disso, a finalidade do presente trabalho é possibilitar uma discussão sobre as transformações/circulação/recepção da obra e seu ciclo de vida, pertinentes para a propagação de uma história da arte, sua reverberação na contemporaneidade e olhares para o porvir.

Palavras-chave: Laurentino Rosa. Arte Popular. Exposições. Acervos.

Resumen: Conocido como el “señalizador del viento”, el artista nació en Rio Branco do Sul, municipio del estado de Paraná, y, al igual que otros artistas que participaron en los proyectos del museólogo, se destacó por su trayectoria, creación e inserción en el llamado arte popular. Por lo tanto, el propósito de este trabajo es propiciar un debate sobre las transformaciones, la circulación y la recepción de la obra, así como sobre su ciclo de vida, en relación con la difusión de una historia del arte, su repercusión en la contemporaneidad y sus perspectivas de futuro.

Palabras clave: Laurentino Rosa. Arte popular. Exposiciones. Colecciones.

Introdução: contexto curatorial e trajetória

A obra Índio do Futuro, de Laurentino Rosa dos Santos, impõe-se como objeto privilegiado para a reflexão sobre os deslocamentos entre arte popular, museologia e história da arte no Brasil. Inserida no acervo da mostra Brasil, Arte Popular Hoje em 1987, quando apresentada na França, a peça não apenas materializa um momento de internacionalização da produção dita popular, como também evidencia os modos pelos quais determinadas obras passam a integrar narrativas institucionais, curatoriais e historiográficas. O presente texto propõe, assim, uma análise centrada no autor, na fortuna crítica da obra e em sua circulação, tomando como eixo a relação entre produção artística, mediação institucional e recepção crítica.

Laurentino Rosa, conhecido como “sinaleiro do vento”, nasceu em Rio Branco do Sul, no Paraná, e construiu uma trajetória singular no campo da arte popular brasileira. Sua produção em madeira, marcada pelo uso da policromia e por mecanismos de movimento, aproxima-se de uma poética que articula ludicidade, engenho técnico e forte dimensão simbólica. Em Índio do Futuro, essa síntese se torna particularmente evidente: a figura antropomórfica, articulada por pás que produzem movimento, mobiliza repertórios visuais associados à ideia de futuro, modernidade e transformação, ao mesmo tempo em que preserva marcas de um fazer artesanal e autoral.

A centralidade do artista no presente debate exige que se vá além de uma leitura meramente formal da obra. Laurentino Rosa insere-se em um contexto de valorização da chamada cultura “dota” popular promovido por instituições museológicas e por projetos curatoriais das décadas de 1980 e 1990. Nesse sentido, sua presença na Sala do Artista Popular, criada por Lélia Coelho Frota, não pode ser compreendida apenas como registro expositivo, mas como parte de um processo mais amplo de legitimação crítica. Conforme aponta Frota (1990), a produção de Laurentino destaca-se pela capacidade de conjugar inventividade plástica e repertórios culturais regionais, projetando a figura do artista popular para além de leituras folclorizantes.

A fortuna crítica de Laurentino Rosa, embora ainda não tão extensa quanto a de outros nomes consagrados da arte popular, como Artur Pereira, G.T.O. (artistas que também esculpam na madeira), revela um campo fértil de investigação. Textos curatoriais, catálogos institucionais e registros museológicos têm reiteradamente enfatizado o caráter cinético e simbólico de suas obras. O acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro registra Índio do Futuro como escultura em madeira, tinta e metal, destacando sua estrutura móvel e sua configuração como “índio cata-vento”, aspecto que reforça a dimensão performativa do objeto.

Tal descrição é particularmente relevante para pensar a recepção da obra, uma vez que o movimento deixa de ser mero atributo formal para constituir parte de sua significação histórica e estética.

A passagem da obra pelo Grand Palais insere-se, portanto, no contexto mais amplo do projeto Brasil-França, evidenciando os circuitos de legitimação e visibilidade internacional da arte popular brasileira. Esse deslocamento não apenas reafirma a potência simbólica da peça, como também contribui para a construção de uma narrativa institucional que atravessa diferentes temporalidades e geografias. Em sua trajetória posterior, a presença da obra na exposição do Museu de Arte de Brasília amplia essa dimensão, ao reinscrevê-la no cenário museológico brasileiro e aproximá-la de novos regimes de leitura e fruição.

Ao chegar ao Centro Cultural São Francisco (CCSF), a obra assume papel central na construção do percurso expográfico, posicionando-se como peça de abertura da exposição. Tal escolha curatorial não parece casual: o braço em forma de cata-vento, orientado em direção aos demais ambientes expográficos, atua como um dispositivo de condução do olhar e do corpo do visitante, sugerindo caminhos possíveis de leitura do conjunto expositivo. Desse modo, a obra deixa de ser apenas objeto exposto e passa a operar como elemento articulador do espaço, instaurando um gesto de acolhimento e, simultaneamente, de direcionamento narrativo entre as demais obras.

Conforme observa Lélia Coelho Frota, *Índio do Futuro*, de Laurentino Rosa, integra o conjunto de esculturas que “abrem esta mostra”, desempenhando função simbólica e espacial na organização do percurso expositivo (FROTA, 1990, p. 2).

A circulação da obra de Laurentino Rosa entre o Grand Palais, o Museu de Arte de Brasília e o Centro Cultural São Francisco evidencia um processo de resignificação que pode ser compreendido à luz de Néstor García Canclini, para quem as culturas se constituem em zonas de cruzamento entre tradições locais e dispositivos modernos de legitimação institucional. Nesse sentido, a presença da obra em circuitos expositivos nacionais e internacionais revela um movimento de hibridação, no qual a arte popular deixa de ocupar um lugar periférico para integrar narrativas museológicas mais amplas, atravessadas por políticas de representação, memória e circulação simbólica (CANCLINI, 1990).

A obra Índio do Futuro

A obra *Índio do Futuro*, de Laurentino Rosa, atualmente preservada no CCSF (Figura 1), destaca-se no conjunto da produção do artista por condensar características formais recorrentes em sua poética, ao mesmo tempo em que assume uma dimensão alegórica singular. Talhada em madeira e marcada pela policromia vibrante, a peça mantém elementos centrais da linguagem de Laurentino, como a figuração antropomórfica, a frontalidade compositiva e o dispositivo cinético associado aos seus tradicionais cata-ventos e bonecos articulados.

Figura 1 - A obra Índio do Futuro do Centro Cultural São Francisco (CCSF).



Fonte: Acervo da autora, 2025.

Descrição: Escultura antropomórfica exposta sobre um pedestal branco em uma sala. A figura representa um homem de pele clara com cachimbo na boca. A parte de cima da roupa é azul com detalhes vermelhos nas mangas e gola. A parte de baixo é uma saia curta que lembra penas com padrões geométricos em vermelho, amarelo e azul. O adorno de cabeça é alto, tem os mesmos padrões da saia e se lê a inscrição “DioDoFutu” (Índio do Futuro). A figura segura uma placa longa e fina em cada mão e está fixada sobre uma base cilíndrica de madeira vermelha (fim da descrição).

Diferentemente de outras obras do artista, frequentemente voltadas à representação de cenas do cotidiano popular, animais e personagens festivos, Índio do Futuro projeta uma construção simbólica mais complexa, em que a figura indígena é apresentada não apenas como personagem, mas como signo temporal e identitário. O título tensiona passado e porvir, aproximando ancestralidade e modernidade, enquanto o braço em forma de cata-vento amplia a ideia de movimento como operador espacial e conceitual da obra. Nesse sentido, a escultura ultrapassa a dimensão lúdica presente em outras peças de Laurentino Rosa, assumindo um caráter totêmico e expográfico, especialmente quando considerada sua inserção em mostras como Brasil, Arte Popular Hoje, nas quais foi mobilizada como imagem emblemática da narrativa sobre a formação cultural brasileira. Tal operação aproxima-se do que Néstor García Canclini denomina processos de construção simbólica das identidades culturais, nos quais os objetos artísticos são ressignificados por dispositivos institucionais e curatoriais, passando a atuar como mediadores de discursos sobre nação, tradição e modernidade.

A produção de Laurentino Rosa: forma, matéria e narrativa

Ao comparar a obra Índio do Futuro, atualmente preservada no Centro Cultural São Francisco, com a versão presente no Museu de Folclore Edson Carneiro (Figura 2), torna-se possível perceber tanto a permanência dos elementos estruturantes da poética de Laurentino Rosa quanto os deslocamentos de sentido produzidos por sua circulação institucional. Conforme registra o Museu do Pontal (s.d.), Laurentino Rosa iniciou sua

produção em madeira ainda na infância e, a partir de 1945, passou a desenvolver os chamados “papa-ventos” e “sinaleiros do vento”, bonecos móveis inspirados em figuras como cangaceiros, índios, jogadores de futebol e pássaros, movimentados pelo vento ou manualmente. O museu destaca ainda o uso da talha em madeira, da policromia intensa e da articulação mecânica, características plenamente identificáveis nas duas versões da obra analisada. Nesse sentido, a repetição do motivo do “índio” não deve ser compreendida como mera duplicação formal, mas como parte de uma lógica recorrente na produção do artista, que trabalha a partir de matrizes figurativas reiteradas e ressignificadas pelo movimento, pela cor e pela espacialidade. A versão do CCSF, contudo, adquire uma dimensão expográfica e discursiva singular, sobretudo por sua inserção histórica na exposição Brasil, Arte Popular Hoje e por sua posterior incorporação ao acervo institucional, processo que a transforma em signo visual de uma narrativa sobre a formação cultural brasileira.

Figura 2 - Obra de Laurentino Rosa da coleção permanente do Museu de Folclore Edison Carneiro.



Fonte: Acervo da autora, 2025.

Descrição: Escultura antropomórfica exposta sobre um pedestal de madeira em um ambiente fechado. A figura representa um homem de pele clara com cachimbo na boca. A parte de cima da roupa é azul com detalhes amarelos nas mangas e gola. A parte de baixo é uma saia curta que lembra penas com padrões geométricos em vermelho, amarelo e azul. O adorno de cabeça é alto, tem os mesmos padrões da saia e se lê a inscrição “IoDoFuturo” (Índio do Futuro). Sustentando a figura, há uma base cilíndrica de madeira vermelha (fim da descrição).

Nesse contexto, a obra ultrapassa sua materialidade para atuar como mediadora simbólica entre ancestralidade indígena, representação do popular e imaginação nacional. Essa questão da representação de outros grupos por demais artistas é citada por Lélia no memorial da exposição, uma vez que Laurentino não era indígena, nesse ponto aparece conceitualmente questões sobre democracia racial, que apesar de nichar a triangulação das três raças, também refuta essa ideia. Conforme discutido por Gomes, “nota-se, no discurso curatorial de Lélia Frota, resquícios do triângulo das três raças – o branco, o negro e o índio – como chave para se pensar a arte popular” (GOMES, 2023, p. 73). Tal formulação demanda um rebatimento crítico, uma vez que essa chave interpretativa se aproxima do mito da democracia racial e da narrativa conciliadora da mestiçagem brasileira. Nesse sentido, a autora destaca que essa “triangulação étnica” se

tornou ideologicamente dominante, reduzindo a pluralidade de povos, etnias e experiências históricas a uma síntese abstrata, frequentemente marcada pela centralidade da branquitude e pelo apagamento das tensões coloniais e raciais ainda presentes na constituição da arte popular brasileira.

Já a peça localizada no Museu de Folclore Edson Carneiro se insere em outro regime de leitura, mais próximo das perspectivas antropológicas e patrimoniais que historicamente marcaram a musealização da cultura popular no Brasil. Assim, embora ambas compartilhem a mesma matriz formal, a mudança de instituição desloca seus sentidos, alterando a forma como a obra é percebida, legitimada e narrada.

Essa comparação pode ser pensada à luz das reflexões de Aracy Amaral (2003), especialmente quando a autora questiona as fronteiras rígidas entre arte erudita e arte popular, reconhecendo nesta última um campo de invenção estética fundamental para a compreensão da visualidade brasileira moderna. Sob essa perspectiva, Laurentino Rosa não ocupa apenas o lugar do artesão popular, mas o de artista que constrói uma linguagem própria, marcada pelo movimento, pela teatralidade e pela potência escultórica. A circulação da obra entre diferentes museus e narrativas curatoriais evidencia, portanto, não apenas a permanência de uma forma, mas a transformação de seus regimes de valor, legitimidade e memória, reafirmando a centralidade da arte popular na constituição dos discursos museológicos e historiográficos sobre a arte brasileira (AMARAL, 2003).

Temporalidade, memória e reinscrição da obra

Em última instância, Índio do Futuro nos convoca a pensar a obra de arte não como forma encerrada em si mesma, mas como presença viva, atravessada por deslocamentos, memórias e reativações contínuas. Entre a madeira talhada por Laurentino Rosa e os espaços institucionais que hoje a abrigam, a obra persiste como matéria de tempo, portadora de camadas de vida que se renovam a cada novo contexto expositivo, a cada nova leitura crítica e a cada nova inscrição museológica, uma vez que ela é sempre realocada de alguma forma no CCSF, mas nunca sai do espaço expositivo. Seu porvir reside precisamente nessa potência de continuar significando, de permanecer aberta às disputas simbólicas sobre identidade, cultura popular e pertencimento nacional. Se o futuro, aqui, não é apenas promessa, mas também permanência e reinvenção, então a obra se afirma como um elo entre passado e horizonte, entre memória e expectativa, entre as vidas que a constituíram e aquelas que ainda a interpretarão. É nesse entrelugar, simultaneamente histórico, poético e político, que Índio do Futuro se mantém como obra viva, reafirmando a atualidade da produção de Laurentino Rosa e a força da arte popular brasileira como campo de reflexão sobre o tempo, a cultura e o porvir. Assim, entre as vidas que a constituem e os futuros que continua a projetar, Índio do Futuro permanece como obra aberta ao tempo, à novas configurações expográficas, porque a arte “dita” popular está inegavelmente em constante transformação, afirmando, na poética de Laurentino Rosa a permanência do universo popular como memória viva e como horizonte de porvir. Entre memória e futuro, a obra segue viva, insistindo no tempo como matéria e no porvir como destino crítico de sua existência.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy A. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

FROTA, Lélia Coelho. Brasil, arte popular hoje. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

GOMES, Raísa Filgueira Soares. Histórias (não) contadas: o acervo de arte popular do Centro Cultural São Francisco e a potência dos folguedos. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Pernambuco, João Pessoa, 2023.

MUSEU DO PONTAL. Laurentino. Rio de Janeiro: Museu do Pontal, [s.d.]. Disponível em: <https://museudopontal.org.br/artista/laurentino/>. Acesso em: 14 abr. 2026.

- **Bordando o cangaço:** o rei na barriga e um tiro nos cabra macho

Raquel Nava - Universidade de Brasília/UnB, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGAV

Resumo: O artigo articula a gíria *presunto*, difundida no meio policial nos anos 1960, às práticas de violência policial e institucional, compreendidas como formas de necropolítica, conforme elaborado por Achille Mbembe. Ao analisar a atualização das narrativas do Cangaço, examino a estetização da morte e certas visualidades do movimento marginalia, em diálogo com a obra de Hélio Oiticica. Nesse contexto, mobilizo o termo *presunto* como tropo e operador conceitual para refletir sobre os corpos tornados matáveis e sobre as formas de narrar a violência no Brasil.

Palavras-chave: Cangaço. Gíria “presunto”. Necropolítica. Estetização da morte.

Abstract: The article articulates the slang term *presunto*, disseminated within police circles in the 1960s, with practices of police and institutional violence, understood as forms of necropolitics, as elaborated by Achille Mbembe. By examining the updating of narratives surrounding the **Cangaço**, I analyze the aestheticization of death and certain visualities of the **marginalia** movement, in dialogue with the work of Hélio Oiticica. In this context, I mobilize the term *presunto* as a trope and conceptual operator through which to reflect on bodies rendered killable and on the ways violence is narrated in Brazil.

Keywords: *Cangaço*. Slang term “*presunto*”. Necropolitics. Aestheticization of death.

No presente texto, as palavras *presunto* e *apresentado* aparecerão em destaque (em corpo *itálico* e cor-de-rosa) e operarão como um *tropo*, no sentido proposto por Donna Haraway, isto é, como “figuras de linguagem para se dizer qualquer coisa”. A linguagem não é estática: toda língua desvia, tropeça, reorganiza sentidos e trafega em *tropos* que deslocam as fronteiras do que pode ser dito.

O uso da gíria *presunto* implica uma conotação violenta, desumanizando o cadáver, o morto sem identificação ou o corpo descartado. A expressão teria surgido no meio policial, sobretudo no Rio de Janeiro, por volta da década de 1960, quando agentes passaram a utilizá-la informalmente para se referir a corpos encontrados em cenas de crime. Seu emprego revela um vocabulário social que condiciona maneiras de perceber e narrar a morte, evidenciando como determinadas vidas — depois de mortas — podem ser reduzidas a um termo que normaliza a violência política e institucional.

A gíria *presunto* se desdobra ainda em questões de estratificação social, violência policial e processos químicos de preservação de cadáveres — assim como na conservação do próprio embutido. A palavra opera como metáfora sobre os diferentes valores atribuídos aos corpos mortos, sugerindo camadas simbólicas, materiais e políticas que atravessam tanto o destino quanto a representação desses corpos.

Já *apresentados* designa aquilo que se encontra forjado de estética, mas que oculta os mecanismos éticos que o produziram. A palavra evidencia o descompasso entre forma e fundamento: uma superfície que se quer atraente enquanto mantém, sob sua aparência, a inscrição silenciosa da violência. Assim, a análise desses vocábulos permite observar como a linguagem produz enquadramentos que moldam a percepção da morte e dos corpos - humanos e inumanos.

Fig 1: Imagem produzida com IA.



Fonte: Raquel Nava, 2025.

Descrição: Placa encostada em uma parede branca sobre um piso de concreto cinza. A peça tem o formato de uma lápide de cemitério, com o topo arredondado, mas tem a textura de um presunto cozido: possui uma cor rosa suave com manchas e veios levemente mais claros. No centro há a palavra “PRESUNTO” gravada em letras douradas maiúsculas em baixo-relevo (fim da descrição).

Há muitas histórias sobre Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), o *Rei do Cangaço*, e múltiplas contradições entre elas, contadas e cantadas ao longo de quase um século. Lampião ora surge como herói do “banditismo social”, enfrentado a dominação de coronéis e seus jagunços – soldados do governo ou homens contratados – ora um cangaceiro sanguinário e vaidoso. A imponência estética do bando de Lampião contribuiu para perpetuar a história do Cangaço e suas narrativas. De fato, eram cerca de 100 a 70 homens e mulheres vivendo nas adversidades da mata seca do Sertão, adornados com bordados floridos, chapéus de couro estrelados e espingardas enfeitadas com anéis de ouro nos canos.

Não pretendo, neste texto, abarcar a vasta historiografia do Cangaço – já esmiuçada por grandes historiadores. Busco, entre fatos históricos, canções de violeiros, jornais sensacionalistas e relatos de pessoas que viveram a época, uma história *apresentada*, na qual destaco a estetização da morte.

Virgulino Ferreira era amansador de burro brabo, artesão, dançarino, comerciante e vaqueiro. Lampião foi vingativo cangaceiro, veloz pistoleiro caolho, criativo guasqueiro, compositor da música “Mulher Rendeira”. Entrou para o Cangaço após sua família ter perdido bens e terra. Sangrava suas vítimas como aprendera a sangrar gado. Zé Saturnino, vizinho fazendeiro da família Ferreira, acusava Virgulino e seus irmãos de lhe terem roubado os chocalhos de seus gados e de suas cabras. As terras de Zé Saturnino cresciam, junto com seu poder político e sua impunidade. Possível que Saturnino tivesse um estômago ruminante. Estômago latifundiário, faminto por pasto e terra.

Durante a perseguição aos Ferreira, a mãe de Virgulino morreu de desgosto. A família vivia em fuga das terras que lhe eram subtraídas. Em 1921, seu pai foi assassinado pela força volante do coronel José Lucena. Virgulino queria vingar a morte do pai. Tornara-se Lampião: sua pistola veloz faiscava na escuridão. Um estômago de açougueiro vingativo.

Muitos dos crimes e honras cometidas por outros cangaceiros foram, ou ainda são, atribuídos a Lampião, mas a história do Cangaço tem origem anos antes do nascimento de Virgulino. O fenômeno surge no final do século XVIII, em meio à extrema pobreza e às secas no Nordeste, quando a injustiça social se aprofundava junto com o poder dos coronéis latifundiários. O primeiro cangaceiro registrado na história foi Jesuíno Alves de Melo Calado, nascido em 1844, conhecido como “Jesuíno Brilhante” ou o “O Cangaceiro Romântico”. Diferente do bando de Lampião, ostentava seu brilho ao subtrair dos coronéis ricos para distribuir aos pobres. Saqueava os comboios de alimentos enviados pelo governo às vítimas da seca, mas retidos nas fazendas dos poderosos.

Jesuino Brilhante entrou para o Cangaço após seu irmão ter sido espancado na rua, a mando de um coronel, sob a acusação de ter roubado a própria cabra. As disputas por terra e alimento ocorriam entre gados abastados e pessoas famintas. Décadas mais tarde, Virgulino enfrentaria acusação semelhante: o roubo de um animal, ou de um chocalho – objeto usado para identificar o proprietário do gado.



Descrição: Chocalho de rés dourado

Os cangaceiros se tornaram, para alguns, símbolo de resistência e luta contra um regime quase feudal e, para outros, temidos sanguinários. No entanto, Lampião nem sempre esteve do lado dos marginalizados. Chegou a receber a patente de capitão do chamado Exército Patriótico, sob a bênção de Padre Cícero, para combater a Coluna Prestes. Ganhou armas e mantimentos quando foi até Juazeiro do Norte beijar as mãos de Padim Ciço e voltou para o sertão vestido de azul, como soldado.

Foi nessa ocasião que conheceu o libanês Benjamin Abraão. Admirou seu sotaque e seus finos ternos de linho. Abraão, como Lampião, ambicionava poder e dinheiro. Era falador, convincente e articulava ideias mirabolantes que extrapolavam o bom senso – um grande charlatão. Algo como um *apresentado* trajado de comida: aparência lustrosa, mas recheado de truques.

Se dizia grande amigo de Padre Cícero e carregava no bolso sempre uma foto ao seu lado – pois era fotógrafo e vendia seu ofício. Quando o Padim Ciço morreu, Abraão vendeu mechas de seu cabelo aos fiéis. Até que um dia os fiéis começaram a desconfiar da quantidade de cabelo que havia na cabeça do já falecido padre. Então, Abraão resolveu que ganharia muito dinheiro filmando o cotidiano do bando de Lampião em meio à Caatinga. Um tiro que saiu pela culatra. O presidente Getúlio Vargas banuiu o filme em território nacional. As imagens mostravam cangaceiros alegres, perfumados e bem-vestidos. Abraão morreu bêbado e assassinado. Repetia às paredes surdas dos sujos bordeis que era amigo de Padre Cícero, a foto já velha e amassada no bolso embriagado. Ninguém mais se importava. Jamais imaginara Abraão o legado que deixaria para história. Hoje, seus registros pertencem ao acervo do Instituto Moreira Salles.

Na época, Getúlio Vargas, enfurecido ao ver cangaceiros felizes e apoiados por ricos coronéis fazendeiros, ofereceu, em anúncios de jornais, recompensa em dinheiro pela captura do bando. No livro “Apagando o Lampião: vida e morte do Rei do Cangaço”, o historiador Frederico Pernambucano de Melo demonstra documentações e notas fiscais emitidas que comprovam o pagamento dos 50 mil contos de reis pela cabeça de Lampião, realizado pelo estado da Bahia.

As cabeças decapitadas eram uma forma de comprovação da captura, já que na época havia dificuldade para transportar os corpos. 11 corpos sem as cabeças foram abandonados como *presunto* na Grotta de Angico. As cabeças foram expostas nas escadarias da prefeitura da cidade de Piranhas, ao lado de seus bornais bordados de flores, chapéus enfeitados com moedas de ouro e espingardas adornadas com anéis roubados. Qual chamaria mais atenção? A ética ou a estética? Ou o espanto em que se justapunha ambos?

A cada cangaceiro capturado era oferecida uma quantia de dinheiro, podendo variar entre 50 mil à 1 mil reis. Nenhum centavo foi pago pela cabeça da Maria do Capitão, mesmo assim, sua cabeça era exibida como troféu ao lado dos companheiros. Jornais da época comentavam sobre os seios flácidos de “Maria Bonita” – apelido que ganhou dos soldados que capturaram o bando na Grotta de Angico. Segundo a historiadora Adriana Negreiros, autora do livro “Sexo, Violência e Mulheres no Cangaço”, outra versão da história diz que o apelido surgiu na mídia carioca, inspirada no romance homônimo de Afrânio Peixoto. Ao que parece, policiais e cariocas gostam de inventar girias e apelidos – tal como *presunto* para um corpo defunto. Segundo Negreiro: “Seja qual for a versão verdadeira, o fato é que o seu nome serviu bem ao projeto de fabricar um mito em torno da figura da cangaceira (...)”.

Havia boatos que Maria Gomes de Oliveira tinha sido decapitada viva, devido aos glóbulos oculares aparentes em sua cabeça exposta no Museu de Antropologia Estácio de Lima. O registro fotográfico da cabeça de Maria Bonita, pouco tempo após a decapitação, sugere que as pálpebras se abriram depois,

devido a um processo de desidratação da pele após a morte. O mesmo ocorre com um *presunto* que perde volume de água durante o processo de cura.

Poucas foram as mulheres, como Maria Bonita, que aderiram ao cangaço por vontade própria, amor ou vocação para aventura. A maioria das mulheres foi sequestrada, algumas ainda meninas, estupradas e obrigadas a se casarem com seus algozes. Como foi o caso de Sérgia Ribeira da Silva, a famosa Dadá de Corisco, sobrevivente do cangaço, que por muitos anos pôde contar sua história. Dadá faleceu em 1994, aos 79 anos (44 anos após a morte de seu esposo Corisco). Ele morreu num confronto com a polícia, ela teve uma perna amputada devido a um tiro que recebeu na ocasião.

S Sérgia foi raptada e violentada aos 13 anos de idade por Cristiano Gomes da Silva Cleto, vulgo Corisco, que na época tinha 20 anos. Na entrevista com sua neta Indaiá Santos, concedida à Robério Santo para o canal “O Cangaço na Literatura”, há uma tentativa de reduzir a violência sexual cometida pelo seu avô à sua avó, no momento em que Indaiá descreve a avó como “aparentemente uma mulher já formada (aos 13 anos) que, no entanto, ainda não havia menstruado”. Segundo Indaiá, houve arrependimento por parte de Cristiano, que causou na Sérgia uma hemorragia. Ela passou meses na casa de familiares de Cristiano para se recuperar. Ele a visitava com frequência, acompanhava sua reabilitação, a ensinava a ler e a atirar. Depois se casaram e foram viver juntos - na migratória vida de bandidos do cangaço.

S Sérgia, mais conhecida como Dadá, foi a única mulher do cangaço a utilizar armas em combates, no entanto, nunca atirou contra o patriarcado. Por outro lado, ela carregava o fuzil de Corisco, porque ele havia perdido o movimento do braço direito, que então pendulava em seu corpo como um *presunto*. Ao seu lado, Dadá lhe emprestava o seu braço, como uma prótese no corpo do outro, e caminhavam diante dele armada.

Corisco – também conhecido como “Diabo Loiro” – era o segundo homem na hierarquia do bando. Morreu baleado pelo policial Zé Rufino, dois anos após a captura de Lampião, em 1940. Zé Rufino poupou Dadá da morte, que passou a andar de muleta ao ter sido atingida no conflito. Anos depois, em leito de morte, Rufino se encontrou com Dadá. Pediu desculpas a ela por não saber que seu amado bandoleiro estava descapacitado do braço que atirava, que o combate com Corisco se dera de forma desonrosa. Se Dadá perdoou Corisco, por que não perdoar Rufino? Os dois se abraçaram para a capa do Jornal – como em *apresentadas* histórias fabricadas.

Zé Rufino era sanfoneiro, e Lampião queria muito um músico pistoleiro ao seu alcance. O conheceu tocando num casamento e o convidou duas vezes para compor seu bando. Já na terceira vez, o ameaçou. Zé Rufino não aceitava o convite, também por ter parentes volantes, e temendo que os volantes torturassem seus familiares após ele entrar no bando. Mas temia também os cangaceiros, como diz o ditado popular: *se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Então ficou e teve de virar volante, como seus tios. Ganhou prestígio pela morte de Corisco, que pensou ter vencido em batalha *pistolesca*.

O corpo de Corisco foi exumado dois dias depois de ser enterrado e teve sua cabeça cortada e levada para o IML, junto do braço *apresentado*, também separado do corpo. As peças seriam estudadas e a cabeça exposta ao lado das outras do bando de Lampião no Museu Antropológico Estácio Lima. Dadá carregava ao redor do pescoço um colar com uma chave. Reivindicava que a cabeça de Corisco fosse enterrada junto com o corpo. O escritor Jorge Amado se ofereceu para pagar o jazigo. Romantizava o banditismo social e ignorava as violências de gênero.

Dadá, quando exumou o corpo de Corisco, que havia sido enterrado na cidade de Miguel Calmon, limpou os ossos sentada ao lado da cova, apoiada em seu colo a muleta que buscava compensar a perna amputada. Guardava os ossos em cima do armário, às vezes debaixo da cama, dentro de um baú com fechadura. A chave carregava em seu colar. Após inúmeras ações judiciais, e com apoio de intelectuais e outros familiares de cangaceiros executados, conseguiu enterrar a cabeça do Diabo Loiro junto com o restante do corpo no Cemitério Quinta dos Lázarus, em Salvador, no ano de 1977.

Fig 2: Imagem da Matéria da Revista Fatos e Fotos de 1972.



Fonte: Revista Fatos e Fotos de 1972.

<https://atom.arquivoestado.sp.gov.br/>

Descrição: Recorte de uma página de revista antiga, contendo fotos em preto e branco do lado esquerdo e textos do lado direito. As fotos mostram uma mulher manipulando ossadas. A foto mais embaixo mostra uma cabeça mumificada (fim da descrição).

As denúncias em jornais da época de violências cometidas contra mulheres serviam para incitar a revolta da população contra Lampião e seu bando. A maior parte dos crimes cometidos por outros cangaceiros era atribuída à Lampião, mas nenhum estupro ou roubo de tenente, coronel ou soldado circulava nos meios de comunicação de massa – a serviço de manobras políticas.

A premiada recompensa pela cabeça de Lampião era anunciada pelo Jornal do Brasil, junto à imagem de uma mulher marcada por ferro quente no rosto. De fato, há registros históricos de três mulheres que foram queimadas com ferro com as iniciais JB. Historiadores como Ana Paula Saraiva de Freitas e Robério Santos atribuem ao cangaceiro Zé Bahiano – o pantera negra dos sertões. A imagem que aparece no Jornal do Brasil, no entanto, foi manipulada e as letras JB – sigla do próprio jornal – ressaltadas com a inserção de um desenho sobre o retrato. A matéria, que estimula a cólera e na sequência anuncia a recompensa pela cabeça do Rei do Cangaço, silencia a história da mulher na foto, assim como ignora que mulheres e homens escravizados eram marcados com ferro da mesma maneira.

No período da escravidão, negros eram marcados à ferro com o sinal do seu novo proprietário, antes mesmo de serem embarcados para o Brasil – como gado ou como **presuntos** que carregam a logo de sua marca em alto relevo. Em 1741, o Rei D. João V emitiu um alvará para que escravos fugitivos capturados fossem marcados a ferro com a letra F. Até o século XIX, tal procedimento era comumente executado no território nacional, como forma de punição e identificação de posse.

Neste sentido, o artista baiano Ayrson Heráclito, com a performance “Transmutação da Carne” – apresentada pela primeira vez no evento *Ação: arte da performance*, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, em 1994 – rememora o sistema de torturas praticadas por senhores proprietários de escravos. Na ação performática com duração de seis horas, pessoas vestidas com carne de charque são marcadas com ferro quente contendo imagens de símbolos do Candomblé. Calçadas com botas também tecidas de carne pisam sobre brasas incandescentes que provocam chiado e odor de carne queimada.

Fig 3: Ayrson Heráclito, Transmutação da carne. Performance. 2015



Fonte: Prêmio Pipa.

<https://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/>

Descrição: Fotografia colorida com fundo cinza claro e, no centro, um homem negro olha fixamente para a câmera. Ele veste um colete e um shorts curtos, ambos feitos de um material claro com tons marrons e avermelhados. Em sua mão direita, ele segura uma longa haste de metal terminada em um ferro de marcar gado (fim da descrição).

Segundo Ana Paula Freitas, a imagem de Maria Marques com as iniciais JB marcadas no rosto pelo cangaceiro Zé Bahiano, amplamente reproduzida nos jornais da época, demarcaria uma “disputa psicológica sobre o domínio dos corpos femininos. Aos cangaceiros, servia para mostrar a consequência de uma traição, aos volantes a ameaça à mulher que quisesse enveredar pelos caminhos do cangaço.”

Maria Marques era irmã de um soldado que teria espancado a mãe de Zé Bahiano, a deixando com graves sequelas e com um lado do crânio afundado. O ato de queimar o rosto da irmã do soldado teria sido motivado por vingança e realizado sob aval de Lampião. Maria Marques foi mero alvo de represália, seu rosto queimado se perpetuou como uma ação emblemática de Zé Bahiano, evidenciando o domínio sobre o corpo das mulheres.

É possível aproximar a construção de uma figura heroica/anti-heroica (herói/vilão) concedida à Lampião em seu contexto social de grande escassez e injustiça às homenagens feitas pelo artista carioca Hélio Oiticica em algumas de suas obras realizadas no período do Tropicalismo e da Marginalia: a bandeira “Seja marginal, seja herói”, por exemplo, produzida por Oiticica entre 1966 e 1967, ao mesmo tempo que questiona a violência e abuso de poder do Estado durante o período da Ditadura Militar, exalta a figura de um bandido.

Na obra, abaixo das palavras “Seja marginal, seja herói”, está estampada a imagem de Álcir Figueira da Silva – um ladrão que assaltou um banco e, ao ser alcançado pela polícia, suicidou-se. A imagem do corpo morto de Álcir foi apropriada do noticiário da época, originando a estampa criada por Oiticica, em que o corpo é posicionado como uma cruz invertida. A criação de um anti-herói, para o artista, aponta para uma urgente necessidade de reforma social e justiça.

Em sua obra Bólide caixa no. 18 – B33 Homenagem a Cara de Cavalo, Oiticica homenageia um bandido assassinado em confronto com a polícia. Segundo Oiticica: “a máquina capitalista consumitiva, cria seus próprios anti-heróis como um animal a ser sacrificado.” O anti-herói seria, neste caso, Manoel Moreira (1941-1964), mais conhecido pela alcunha Cara de Cavalo – executado por uma organização policial clandestina conhecida como *Scuderie Le Cocq* – formada para vingar a morte do policial Milton Le Cocq.

Manoel Moreira, morador da extinta Favela do Esqueleto, não passava de um pequeno usurpador no jogo

do bicho, até o dia em que trocou tiros com a polícia e acertou Milton Le Cocq. Cara de Cavalo passou então a ser um dos bandidos mais procurados e exposto nas páginas de jornais – assim como Lampião. Se Le Cocq tivesse atirado e matado Cara de Cavalo na ocasião, e não o contrário, talvez os jornais noticiassem apenas mais um *presunto* desovado?

É interessante que a morte desse bandido tenha dado origem ao Esquadrão Le Cocq, que mobilizou mais de dois mil policiais para vingar a morte de um de seus comparsas, e que esse esquadrão tenha dado origem ao Esquadrão da Morte. Muitos *presuntos* foram abatidos por esta organização criminosa durante a operação de caça à Cara de Cavalo. Os policiais atiravam em qualquer indivíduo “parecido” com ele e agiam sob o mote “bandido bom é bandido morto”, retomado e reutilizado nas execuções dos dias atuais.

Milton Moreira, ao ser encontrado em Cabo Frio, recebeu mais de 100 disparos de integrantes do Esquadrão da Morte – 25 balas atingiram apenas a região do estômago. Um ano depois de seu assassinato, Hélio Oiticica criou a obra que homenageava Cara de Cavalo, apropriando-se, outra vez, de uma foto que noticiava sua morte nos jornais da época. Para Oiticica, aquele corpo assassinado pelo Estado e festejado pela mídia era de um indivíduo, e não um *presunto*.

Priscila Rossinetti Rufinoni, no artigo “Mito e Violência: ‘Cara de Cavalo’ morto com 52 tiros em Cabo Frio, 4 de outubro de 1964”, discorre sobre o contexto político da época e a criação de um anti-herói corporificado por Oiticica em seu B33 Bólido Caixa 18:

Oiticica reconhece a qualidade imanente a esse homem, seu amigo, que o fazia indivíduo, em uma tentativa desesperada de preencher de corpo aquela foto bidimensional, ou de tornar experiência o choque casual entre outros choques: “este [objeto] para Cara de cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social”. (Rufinoni, 2014, p. 10).

Fig 4: Hélio Oiticica. B33 Bólido Caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”, 1965/66,



Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ. Edouard Fraipont. Itaú Cultural

Descrição: Objeto tridimensional em um fundo branco. Consiste em uma caixa retangular preta, aberta na parte superior e com um dos lados deitado. De dentro da caixa, projeta-se uma rampa de uma tela fina e translúcida na cor vermelho-vinho, formando uma diagonal do topo do objeto até o lado da caixa que está deitado. Tanto na base dessa rampa (o lado deitado) quanto na face interna da caixa (onde a rampa começa), há uma fotografia em preto e branco mostrando um homem morto estirado no chão cercado por policiais. No interior da caixa, sob a tela vermelha, há um saco de plástico contendo pigmento em pó vermelho (fim da descrição).

Oiticica se refere ao mesmo condicionamento social que o filósofo camaronês Achille Mbembe discorre sobre em seu livro “Necropolítica”. Ao ser indagado a respeito de sua consagração a figuras marginalizadas, Oiticica critica o Estado “de direito” que naturaliza a violência e morte de pessoas originárias de um certo contexto social:

Como se sabe, o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre

aquele que é marginal – marginal a tudo nessa sociedade: o marginal. Mais ainda: a imprensa, a polícia, os políticos [...] – a sujeira opressiva em síntese, elegeu Cara de Cavalo como bode expiatório, como inimigo público nº1 [...]. Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com todo requinte canibalesco. (Oiticica, 1968).

A morte – sua permissividade – é indissociável da política, segundo Achille Mbembe. A morte está, e sempre esteve, presente na organização política e econômica. Na necropolítica, é revelado como a soberania é o que dita quem pode viver e quem deve morrer.

Mbembe indica alguns equívocos da crítica política contemporânea que aponta para as teorias normativas da democracia e torna o conceito de “razão” um dos elementos mais importantes no projeto de modernidade que, por sua vez, organiza o território da soberania. Segundo Mbembe: “a razão é a verdade do sujeito, e a política é o exercício da razão na esfera pública. O exercício da razão equivale ao exercício da liberdade, um elemento-chave para a autonomia individual”. Ao confrontar a “razão” e a “liberdade”, o filósofo sugere que devemos olhar além dessas ideias que revestem o projeto moderno da política e seguir a trilha de “categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis, tais como a vida e a morte”.

O filósofo aponta para como a soberania – repleta de razão – exerce o poder de transgredir as leis que protegem a vida e, com isso, se cria uma indústria de morte. Seguindo o pensamento de George Bataille, Mbembe descreve como a soberania se relaciona com a permissividade de matar diante da perceptível manutenção do poder soberano:

Para Bataille, a soberania tem muitas configurações. Mas, em última análise, é a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito. O mundo da soberania, Bataille argumenta, “é o mundo no qual o limite da morte foi abandonado. A morte está presente nele, sua presença define esse mundo de violência, mas, enquanto a morte está presente, está lá apenas para ser negada, nunca para além disso. O “soberano”, conclui, “é ele quem é, como se a morte não fosse...Não respeita os limites de identidade mais do que respeita os da morte, ou, ainda, esses limites são os mesmos; ele é a transgressão de todos os limites”. (Mbembe, 2018, p.15)

Os limites da identidade são destacados acima para pensarmos outra vez o **presunto** enquanto vítima da violência do Estado, que pretende anular a existência de forças opositoras e aniquilar o sujeito, subtraindo sua identidade. A necropolítica funciona dentro de uma lógica colonial. O caráter luxuoso da morte, descrito por Mbembe, destaca a soberania que permite a morte de uns em detrimento de outros, na intenção de manter as estruturas socioeconômicas das classes privilegiadas.

O “requinte canibalesco” a que Oiticica se refere se aproxima do caráter luxuoso da morte. O desejo de vingança, o público alvoraçado com as cabeças rolando, o sangue jorrando. Talvez a força estética do bando de Lampião, constituído de apenas 70 a 100 pessoas escondidas nas matas do Sertão, tenha ajudado a perpetuar ainda mais a relevância de sua história. A escolha de expor as cabeças entre chapéus e bornais de couro, então adornados com ouro e bordado, provoca ainda mais um tensionamento entre a ética e a estética, em que se destaca, convenhamos, o apelo estético – assim como a estética se sobrepõe à ética nos **presuntos** e **apresuntados**, onde a cor e forma revestem os produtos, escondendo os miúdos e sobras que os compõem.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Ricardo (org.) **Iconografia do Cangaço**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

BAILE Perfumado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/123428-baile-perfumado>. Acesso em: 23 de março de 2026. Verbetes da Enciclopédia.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Mulheres a ferro e fogo: reflexões sobre a musealização do cangaço**. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 29, p. 49- 66, 2016.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Tradução de Pê Moreira e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUFINONI, Priscila. **Mito e violência: 'Cara de Cavalo morto com 52 tiros em Cabo. Frio'**. In: Revista VIS, vol. 13, n. 1, jan.-jun. de 2014.

SILVA, Jonatan. **ENTREVISTA | Adriana Negreiros: Manifesto contra o silêncio**. Cândido. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/ENTREVISTA-Adriana-Negreiros> Acesso em: 18/06/2025

• Desmaterializando as fronteiras indisciplinadas entre o artista, a obra e o público

Robson Castro¹

Resumo: O artigo parte da análise dos trabalhos *Extrema-unção*, *Deuses* e *O melhor lugar*, realizados no âmbito do projeto *Tubo de Ensaios*, e *Camaleões* e *Sacolas na cabeça*, da Anti Status Quo Companhia de Dança, para pensar as fronteiras entre o artista, a obra e o público. Como artista nesses trabalhos, o autor questiona-se sobre o impacto deles no público, se deve responder às dúvidas das pessoas sobre os conceitos e significados das obras que veem e o quanto, ao responder a essas dúvidas, potencializa-se ou não a experiência vivida no contato com essas ações artísticas.

Palavras-chave: Performance. Intervenção Urbana. Corpo. Tubo de Ensaios. Anti Status Quo Companhia de Dança.

Resumen: Este artículo parte del análisis de los trabajos *Extremaunción*, *Dioses* y *El Mejor Lugar*, que fueron realizadas dentro del proyecto *Tubo de Ensayos*, *Camaleones* y *Bolsas en la Cabeza*, de la Compañía de Danza Anti Status Quo, para pensar las fronteras que hay entre el artista, la obra y el público. Como artista de estos trabajos el autor se cuestiona acerca del impacto que éstos provocan en el público, se deben responder las dudas de las personas sobre los conceptos y significados de las obras que ven y, cómo al responderlas, se potencializa o no, la experiencia vivida al contacto con las acciones artísticas.

Palabras clave: Performance. Intervención Urbana. Cuerpo. Tubo de Ensayos. Compañía de Danza Anti Status Quo.

O trabalho com intervenções urbanas e performances faz parte dos meus interesses artísticos. Um dos grandes desafios e estímulos para trabalhar com esse tipo de obra, para mim, é a relação estreita com o público e a possibilidade de ocupar espaços não convencionais, sobretudo o espaço da cidade, tais como ruas, praças e pontos comerciais. Sei bem que o teatro, a dança e outras linguagens também podem fazer uso desse espaço, mas a performance brinca muito, já em seu conceito, com sua própria definição (ou quase in-definição). Esse seu dilema conceitual próprio de ser acaba fluindo e contagiando também o público, que, muitas vezes, questiona o que é aquele trabalho que invadiu seu cotidiano: “é arte?”, “é um protesto?”, “são estudantes de artes?”, “é uma propaganda?”, “é contra o governo?”

É interessante ver o incômodo que algumas produções desse tipo geram. Essas perguntas chegam a mim, para além desse incômodo, também como um sinal do interesse daquela pessoa em desvendar e digerir o que ela acaba de ver, e essas questões suscitam boas discussões acerca do próprio trabalho. Diante disso, temos possíveis caminhos: indagar o público sobre o processo para que ele chegue às suas próprias conclusões, ignorar essas questões e continuar a apresentação, ou responder às dúvidas das pessoas e até revelar um pouco das nossas intenções. O primeiro ponto, então, seria: como responder a esse público? Como essa resposta pode ser feita? Como ela afeta a fruição do trabalho? O segundo ponto importante, a meu ver, é como essas indagações me afetam, ou nos afetam como *performers*, e o quanto isso afeta a própria obra, mudando suas intenções ou as escolhas de fala e interação com o público, que costuma, em performances de rua, ser muito próxima. Essas interações ou respostas afetam o *performer*? Como? Afetam também o próprio trabalho? Ressignificam ou mudam seu rumo?

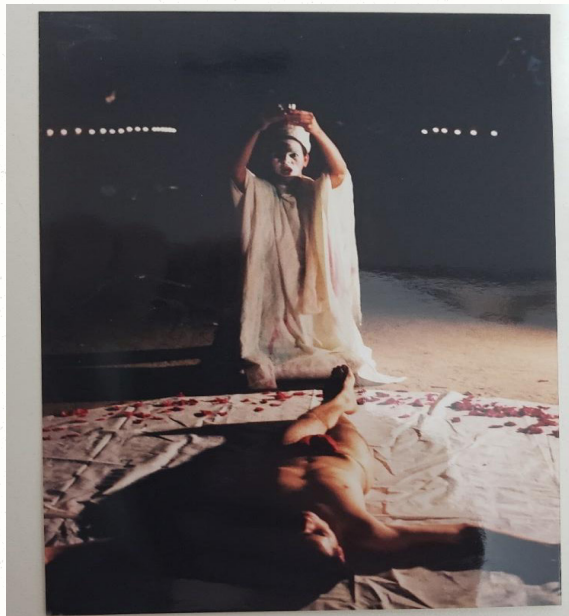
Essas indagações sobre a relação com o público começaram a aparecer logo no início da minha prática como *performer*, realizada em Brasília, no projeto *Tubo de Ensaios*, em 2001. Foram três performances apresentadas nas edições *Apocalipse de Performances* (em 2001), *Gênesis de Performances* (em 2002) e *Êxodos de Performances* (em 2004).

1 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB). Bolsista Capes.

Em *Apocalypse de Performances*, apresentei o trabalho que mais me impactou no início da minha carreira sobre essa relação com o público, *Extrema-Unção*¹, em parceria com o performer Francis Wilker. A produção abordava temas como homossexualidade, crise da Igreja Católica, pecado e preconceito. Em um momento da performance, eu, seminu, interagia com a plateia e simulava um tipo de sedução como uma tentação, fazendo referência ao pecado. Geralmente, as pessoas tinham uma reação de esquivar durante minha ação ou correspondiam de forma educada, porém distante. Foi quando uma mulher do público me desafiou e disse: “venha aqui que te dou um beijo na boca agora!” Como fazia muito sentido a ação e o aceite dela ao meu convite, fui em sua direção e a gente se beijou na boca durante a performance.

Esse fato gerou uma grande reflexão entre mim e meu parceiro performer: se esse beijo deveria ter acontecido ou não, quais os limites dessa relação com o público, qual o sentido do beijo dentro do trabalho, entre outras. Eu era bem novo, 22 anos, e isso me impactou de uma maneira bem profunda. Ao mesmo tempo que me senti um performer bastante aberto ao público, questionava-me, sim, sobre esses limites e o sentido de contato tão próximo. Senti um misto de orgulho de ter avançado a barreira que geralmente se estabelece com o público e, simultaneamente, uma preocupação com a responsabilidade que isso acarreta, tanto artística quanto ética e politicamente.

Imagem 1: Apresentação de *Extrema-Unção* no Projeto *Tubo de Ensaios*, Edição *Apocalypse de Performances* – Brasília, 2001.



Fonte: Fotografia - Marcelo Dischinger.

Descrição: Fotografia colorida de uma performance noturna em um espaço aberto. Uma pessoa de túnica e turbante brancos está segurando um objeto acima da cabeça, enquanto um homem branco usando apenas uma tanga vermelha cobrindo suas partes íntimas está deitado à sua frente de braços abertos e pernas cruzadas sobre um lençol branco no chão.

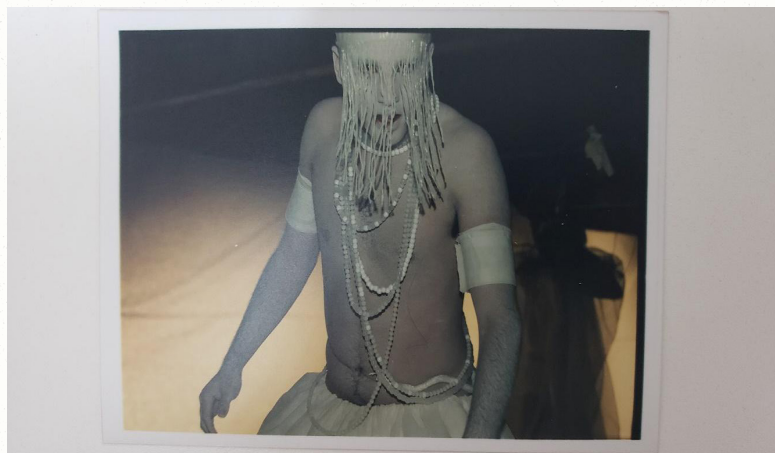
Nos outros trabalhos apresentados no *Tubo de Ensaios*, como *Deuses*, na edição *Gênesis de Performances*, e *O melhor lugar*, na edição *Êxodos de Performances*, o contato com o público ocorreu de outra forma.

Na performance *Deuses*², concebida por Magno de Assis, idealizador e coordenador do projeto *Tubo de Ensaios*, a interação com o público era um pouco mais sutil. O público passava por um altar repleto de deuses das mais variadas formas e credos, criados pelos artistas performers convidados. Ao final do evento, os Deuses saíam anunciando o fim do evento no meio do público.

1 Para assistir ao vídeo, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=JP8mZf8ewTo>, aos 9min50seg até 16min05seg. Acesso em: 28 jun. 2025.

2 Para assistir ao vídeo, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=s0boX2eKGt0&t=317s>, dos 4min20seg até 6min45seg. Acesso em: 28 jun. 2025.

Imagem 2: Apresentação de Deuses no Tubo de Ensaios, Edição Gênese de Performances – Brasília, 2002.



Fonte: Fotografia -Marcelo Dischinger.

Descrição: Fotografia colorida de um homem branco, usando um adereço de franjas brancas cobrindo seu rosto. Seu torso está nu, coberto apenas de longos colares de contas brancas. Ele também usa faixas brancas nos braços e é possível ver partes de uma saia branca. O fundo é predominantemente escuro (fim da descrição).

Em *O melhor lugar*³, eu ficava em uma cadeira de rodas perguntando às pessoas onde era “o melhor lugar”. Mas eu não precisava da cadeira de rodas, pois andava e subia na cadeira. Não se tratava, pois, de uma paralisia nas pernas, mas uma paralisia de outra natureza, mais subjetiva. Nessa época, a gente ainda não pensava em como essa abordagem era capacitista. Muitas pessoas do público interagiam e entravam no jogo de imaginar onde seria esse melhor lugar e se dispunham a me empurrar com a cadeira para o suposto local. Nessa interação, antes que se efetivasse a ida para esse lugar, eu sempre interrompia com perguntas do tipo: “tem certeza?”, “e se lá não for o melhor lugar?”, “como eu posso saber se lá é mesmo o melhor lugar?”, entre outras. O importante da performance era essa dúvida sobre as escolhas e decisões da vida e de um possível melhor caminho.

Imagem 3: Apresentação da obra *O melhor lugar* no Projeto Tubo de Ensaios, Edição Êxodos de Performances – Brasília, 2004.



Fonte: Fotografia -Marcelo Dischinger.

Descrição: Fotografia colorida de uma cena noturna. Do lado esquerdo, um homem branco de cabelos pretos cacheados, usando um macacão de plástico bolha e uma sunga branca. O homem está agachado em uma cadeira de rodas e sorri de boca bem aberta olhando para a câmera. Atrás dele, o público o observa e há uma pessoa deitada em um colchão no chão, ao lado de um banco de concreto com objetos brancos em cima (fim da descrição).

³ Para assistir ao vídeo, acesse <https://www.youtube.com/watch?v=s0boX2eKGt0&t=317s>, aos 4min58seg até 5min18seg. Acesso em: 28 jun. 2025.

Foi em minhas participações e atuações com a Anti Status Quo Companhia de Dança (ASQ), uma companhia de dança contemporânea de Brasília com 37 anos de existência, que essas questões de relação da performance com o público se aprofundaram ainda mais. Isso também se deu porque, na companhia, existe o costume de conversar bastante sobre todos os processos e escolhas dos *performers* durante a performance, sobre o significado de cada escolha, sobre como abordar as questões que o público traz etc.

Na obra *Sacolas na cabeça*, os *performers* colocam na cabeça uma sacola de papel pardo contendo dois orifícios no lugar dos olhos e andam pela cidade, em um espaço previamente estudado pelos artistas. Nesse estudo, os *performers* buscam estímulos na arquitetura e nas características do espaço e do tipo de relação que poderá se estabelecer com as pessoas. Saem então de 15 a 30 pessoas com sacolas na cabeça, vestidas nos mais variados estilos, mas com roupas “comuns” (evitando roupas que poderiam identificá-las como artistas, como roupas de ensaio de dança ou de teatro), para estarem bem perto do público transeunte. Durante a apresentação, os *performers* habitam os espaços e realizam ações comuns como se não estivessem com a sacola na cabeça, mas conscientes de que essa sacola altera sua relação com o espaço e o público, construindo imagens, cenários e situações a partir do adereço usado, e também conversam entre si e com o público. Próximo ao final da apresentação, que pode durar entre 1 hora e 2 horas e meia, algumas sacolas extras são distribuídas ao público, que às vezes leva consigo e, outras vezes, coloca na própria cabeça, tornando-se um dos *performers* e entrando no jogo.

Na obra *Camaleões*, oito *performers* exploram uma área comercial da cidade com bastante poluição visual causada pela publicidade. Eles estão vestidos com roupas íntimas e com a pele coberta por recortes de revistas, com propagandas e *slogans* colados lado a lado, de forma a gerarem uma segunda pele, uma “pele de propaganda”. Ao habitarem esse lugar, vários jogos se estabelecem para dar visibilidade a detalhes do espaço, das propagandas da rua, das lojas ou bancas de vendas. E um desses jogos é o jogo de camaleão, de desaparecer como pessoa, ainda que rapidamente, no meio dessa poluição visual. A pele de propaganda faz o corpo humano desaparecer no meio da publicidade. As figuras coladas na pele contêm anúncios de revistas com imagens estimulando o consumo e são escolhidas e coladas em cada parte do corpo de forma objetiva e subjetiva, tentando fazer conexões com o corpo e a figura ou com o *slogan*.

Imagem 4: Apresentação de Sacolas na cabeça no FIAC – Salvador – Bahia, 2018



Fonte: Fotografia – Isabela Bugmann.

Descrição: Fotografia colorida em um ambiente urbano com casas coloniais e piso de paralelepípedos: uma pessoa branca, no primeiro plano, veste um terno cinza e gravata vermelha, com um saco de papel pardo cobrindo toda a cabeça, apresentando apenas pequenos furos para os olhos e nariz. Essa pessoa caminha por uma rua estreita e movimentada, e outras figuras com sacos na cabeça podem ser vistas dispersas ao fundo (fim da descrição).

Imagem 5: Apresentação da obra *Camaleões*⁴ no Modos de Existir – São Paulo, 2015.



Fonte: Fotografia - Jorge Schutze.

Descrição: Fotografia colorida registra a vitrine de um açougue e cinco pessoas na frente fazem pose, com os corpos e rostos cobertos por recortes de imagens. No primeiro plano, um homem tira foto da cena com um celular (fim da descrição).

Imagem 6: Apresentação de *Camaleões*⁵ no Festival Internacional Mladi Levi – Liubliana, Slovênia, 2018.



Fonte: Fotografia- Nada Zgank.

Descrição: Fotografia colorida em frente a uma vitrine de uma loja de roupas e calçados, onde dois homens aparecem com o corpo e o rosto quase inteiramente cobertos por colagens de recortes de imagens. Um deles está em pé dentro da vitrine e o outro, de fora, aponta para ela (fim da descrição).

4 Performers Vinícius Santana, Robson Castro, Luara Learth, Camila Nyarady e Crishtian Cantarino. Direção: Luciana Lara (ASQ).

5 Performers na imagem: Robson Castro e João Lima. Direção: Luciana Lara (ASQ).

Esses trabalhos, *Sacolas na cabeça* e *Camaleões*, são realizados em ambiente urbano e, obviamente, a relação com o público é bem diferente da que ocorre em um espetáculo convencional em uma sala de teatro ou em uma galeria. Essa relação suscita pontos instigantes sobre a conceituação do trabalho a partir dos questionamentos do público transeunte da cidade. Como citamos acima, é comum os *performers* serem abordados pelo público com questões sobre o sentido do trabalho na rua, e isso nos faz pensar se é necessário responder, como responder e se, ao responder, qual o efeito disso na relação dessa pessoa com as reflexões que a obra pode promover. Dizer se é arte ou se é uma performance potencializa ou não o trabalho?

Essas questões se aproximam muito da discussão sobre o conceito de performance. Agra (2011) aponta justificativas pelas quais a performance deve resistir às definições, constituindo, a meu ver, bons motivos para seguir “afirmando a dúvida”:

Se ainda assim se quiser outras razões, resumo as expostas aqui: o caráter de expansão da linguagem, sobretudo atualmente; a sua “natural” resistência à apreensão cognitiva racionalista, a sua amplificação geográfica, a sua reverberação em vários contextos (ela mesma sendo um), sua congenialidade a outras formas emergentes de invenção artística que resultam de misturas e apropriações de formas tradicionais ou sucatas culturais, a sua predileção pelo evento efêmero, precário, dificilmente apreensível, a sua resistência às clássicas ordens identitárias, o seu caráter de proximidade ao subalterno, sua expansão em lugares antes ignotos, sua formulação em uma temporalidade espiralada (sem a teleológica perspectiva de um progresso linear-ascendente), a amplitude de seu campo de pesquisa, sua ilógica, sua predileção pelo paradoxo, o experimental. Por que deveríamos abrir mão desta conquista que é dispormos de um modo de dizer/fazer/pensar em arte que resiste às definições? Vamos adiante afirmando a dúvida (Agra, 2011, p. 16-17).

Assim sendo, a conceituação e a classificação da obra não são o mais importante nessa análise. Interessamos aqui refletir sobre a relação próxima com o público nesse tipo de trabalho, o que dizer para o público sobre isso e o que isso acarreta. Esses dois trabalhos criam um estranhamento na cidade, e as pessoas querem saber o que elas veem.

Há muitas possibilidades de análise sobre as reflexões que essas obras podem sugerir ao público, como a relação do consumo, do corpo com a cidade, as questões contemporâneas sobre a condição humana e sua relação com o ambiente urbano, a convivência e os limites da propaganda. Mas devemos dizer isso ao público? Devemos dizer ao público que é arte? Que não é um protesto? Que pode ser um protesto? Quais os nossos objetivos e reflexões propostas? Ao responder a essas questões, o que isso faz com as possibilidades de análise dessa pessoa que pergunta? Diminui ou amplia a força da experiência vivenciada por ela? Potencializa reflexões sobre sua própria condição no mundo ou encerra essas reflexões com uma resposta objetiva: “é arte!”? Ao saber que aquele trabalho “é arte”, isso amplia ou restringe suas próprias leituras da obra e possíveis reverberações em sua forma de pensar?

Maria Beatriz de Medeiros, no texto “Performance, charivari e política”, afirma que o grupo de pesquisas Corpus Informáticos desenvolveu o conceito de *Fuleragem*. Ela retoma esse conceito de um artigo publicado em 2011, no qual afirma que “A *fuleragem* não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia à obra, ao espaço *in situ* e mente” (apud Medeiros, 2014, p. 56).

No caso das produções que estamos analisando, não há a intenção de declarar que elas não representam uma obra artística. Pelo contrário, assumem-se como arte e são feitas por artistas. Mas passou a ter importância como se comunica isso, especialmente ao público geral, não necessariamente especializado no campo da arte: qual o problema em nomear como arte esses trabalhos para o público? Qual o problema de responder às questões levantadas pelo público?

Para ser verdadeiramente arte *ex situ*, fora dos espaços institucionalizados, a brincadeira, a performance, não deve nem ser anunciada como arte. Quando se declara algo obra de arte, o espectador é motivado a colocar o objeto artístico em uma classificação inibidora, ligada à arte dos museus, elitizada, fria e ar-condicionado. “Favor não tocar”. Em vez da redoma simbólica criada pela pura afirmação de que o que se tem é arte, o Corpos Informáticos chama para o jogo. O jogo inverte a institucionalização, questiona o mercado de arte, dilui a posição enrijecida de esteticistas, críticos e historiadores (Medeiros, 2012, p. 79).

Observem que estamos vendo a definição de um trabalho como obra de arte por dois ângulos: o de quem o cria e o de quem assiste e participa. Se quem o cria o faz como arte, por que comunicar isso ao público seria um problema?

Medeiros aponta alguns bons motivos no texto acima. O que falaremos então para o público? Como nos preocupar com essas definições no contato com o público? Por quê?

David Zerbib (2012, p. 213), ao falar sobre o conceito de arte no texto “Uma ‘teoria-salmão’ da performance”, afirma que:

É notável, no entanto, que a filosofia da arte destes últimos 50 anos se tenha engajado maciçamente em empreendimentos de redefinição dos limites da arte no exato momento em que as práticas reais da criação tendiam a dissolver-se. Outra solução consistiria, ao contrário, em deixar aberta a definição de arte para se interessar mais pelo que acontece em suas fronteiras.

Parece mesmo, pela nossa prática, que não dizer o que é e provocar as reflexões faz com que a experiência seja lida de forma mais investigativa, inquietante e, por isso, gerando mais questões a serem elaboradas do que respostas prontas para algumas dessas pessoas que encontramos. Parece ainda que, ao ser localizado como arte e, talvez por isso, para alguns, uma ficção, o trabalho seria menos verdadeiro para essas pessoas? As questões postas ali interessam menos?

Mapear e observar essas reações nos diz muito. Ou, pelo menos, nos coloca diante de boas questões sobre como gostaríamos de comunicar esses trabalhos para o público durante e após as apresentações. Essa forma interfere na recepção da obra e na nossa relação com as pessoas que assistem ou participam dela, inclusive aquelas que não nos procuram para falar do trabalho: algumas olham rapidamente, outras observam por mais tempo, umas saem sem falar nada, tentam explicar o que ocorre ali para outras pessoas, filmam e fotografam, postam em redes sociais, comentam nas redes. Não sabemos o real impacto em cada uma dessas pessoas, nem o que faz esse impacto ser maior ou menor. Quem fica mais impactado? Quem nos procurou? Ou quem passou por ali sem nos contactar, mas ficará pensando por horas ou dias sobre aquele trabalho?

Não sabemos, exatamente, como uma experiência dessa marca a vida dessas pessoas que não vimos mais. Para algumas, pode passar despercebida, para outras, pode ter um efeito mais presente e perene.

Se não podemos ter essas certezas, como esses questionamentos nos ajudam a pensar sobre o que fazemos e o que podemos concluir a partir dessas provocações? Acredito que há aqui um efeito rebote do trabalho em nós mesmos, artistas. As reflexões sobre tudo isso, o pensamento sobre essas definições, conceitos e formas de atuar com o público parecem nos colocar diante da própria obra e nos estimulam a repensá-la constantemente. Se o próprio conceito de performance é difícil de ser definido em palavras, é interessante observar as reverberações dessa própria dificuldade de definição no público, e como as tentativas de conceituação são também das mais variadas ordens e possibilidades quando as pessoas insistem em saber o que é ou o que significa aquilo que estão vendo. Talvez os impactos não possam ser mapeados de forma muito objetiva, a ponto de fornecer indícios do maior ou menor envolvimento com a obra. Assim, o trabalho se consolida de forma ainda mais instigante, colocando tanto o público quanto os próprios artistas para pensarem e repensarem a obra, a si mesmos e o que dizer de todo esse processo. E,

possivelmente, essas questões sejam diferentes para cada artista ou para cada obra.

Mas, mais uma vez, poderemos estar diante de uma tentativa que pode nos levar para longe das coisas que mais importam, parafraseando Zerbib (2012), para longe do que acontece nas fronteiras de todas essas coisas que acontecem. Ou seriam essas mesmas questões e tudo o que elas mobilizam o que, de fato, acontece nelas?

Referências Bibliográficas

AGRA, Lucio. Porque a performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). **Revista VIS**, Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, v. 10, n. 1, p. 11-17, jan./jul. 2011. Disponível em: <https://superficedosensivel.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/por-que-a-performance-deve-resistir-c3a0s-definic3a7c3b5es-lucio-agra.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2025.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Arte, performance e rua. **Revista Arte Filosofia**, Ouro Preto, n. 12, p. 73-84, jul. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/580/536>. Acesso em: 6 jun. 2025.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance, charivari e política. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 47-59, enero-abril 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/58R47qGmWdnBWssbgpLKSZt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 6 jun. 2025.

ZERBIB, David. Uma “teoria-salmão” da performance. **Arte & Ensaios** – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 24, p. 212-221, ago. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51436/27847>. Acesso em: 20 jun. 2025.

- Sinto certa urgência em preservar tudo aquilo que considero bonito

Samuel Pereira Araújo

Orientadora: Beatriz Morgado de Queiroz - Universidade de Brasília

Resumo: O presente estudo investiga a videoarte como dispositivo poético de registro da intimidade, do cotidiano e do desejo, a partir da produção autoral do pesquisador, a fim de compreender como a prática de registrar o vivido atua como estratégia de permanência e ampliação da subjetividade. A pesquisa combina prática de videoarte, observação crítica e análise comparativa entre a produção de artistas como Nan Goldin, Jonas Mekas e Leonilson. A seleção desses artistas fundamenta-se no interesse dessa pesquisa pelos modos sensíveis de converter experiências cotidianas em narrativas visuais e reflexões poéticas, transformando o íntimo em espaço de reflexão estética e ampliando o potencial poético e político da experiência pessoal na arte contemporânea.

Palavras-chaves: Intimidade. Cotidiano. Desejo. Videoarte.

Abstract: This study investigates video art as a poetic device for recording intimacy, everyday life, and desire, based on the researcher's own artistic production, in order to understand how the practice of documenting lived experience operates as a strategy for permanence and the expansion of subjectivity. The research combines video art practice, critical observation, and comparative analysis of the work of artists such as Nan Goldin, Jonas Mekas, and Leonilson. The selection of these artists is grounded in the study's interest in sensitive ways of transforming everyday experiences into visual narratives and poetic reflections, turning the intimate into a space for aesthetic reflection and expanding the poetic and political potential of personal experience in contemporary art.

Keywords: Intimacy. Diary. Desire. Videoart.

Desde criança, costumo manter coleções dos mais variados tipos. Cartões, batons usados, chaveiros antigos, embalagens de papel pardo. Quase sempre de forma não intencional, guardo itens que chamam a minha atenção até perceber uma categoria bem específica de agrupamento se formando. Sempre me foi caro o sentimento de revisitar essas coleções, que de certa forma, retratavam um momento pontual da minha trajetória. O verão em que eu fiquei fascinado por lacres de pão, a época em que me apaixonei por música pop, as vezes que fui àquela sorveteria. Revisito essas coleções com o mesmo sentimento que releio meus antigos diários. Sim, como mais um conjunto, guardo esses diários desde a adolescência.

Em primeiro momento, e por bastante tempo, foi esse o espaço que a escrita assumiu em minha vida: Relatos pessoais, confissões, desabaços, todos condensados nas páginas de pequenos cadernos. Percebi mais tarde que meu interesse ia para além de tirar de mim os pensamentos inquietantes. Meu interesse era pragmático. Eu escrevia porque precisava me conhecer, precisava ficar cara a cara com as palavras, logo, comigo mesmo. A coleção aqui não era somente dos cadernos, mas de todos os pensamentos mais íntimos. Aquelas frases eram a materialização dos meus sentimentos, das minhas experiências, dos meus interesses. As escolhas estéticas, a prosa, a construção das frases; tudo era “eu”.

Assim também se desenvolveu minha prática como artista. A partir da mesma comoção em relação às coleções e à escrita, desenvolvo minha poética em Artes Visuais. Enxergo o meu trabalho como um grande catálogo pessoal, parto das minhas experiências para realizá-lo, sem me apegar a uma linguagem específica. No entanto, encontrei no vídeo uma forma de tornar mais concretos esses pensamentos. É verdade que sinto certa urgência em preservar tudo aquilo que considero bonito. Há em mim um quase medo de que os momentos se percam em pensamentos distantes, ou de que vivências se esvaíam sem me atravessar de forma plena. Por isso, comecei a capturar cenas como forma de preservação, uma tentativa melancólica, quase nostálgica, de prolongar minha experiência.

Assim como nas imagens que capturo, escrevo aqui como uma tentativa de permanência. A reflexão se mistura à vivência e se oferece também como espaço de abertura ao olhar do outro. Entre diários,

coleções e rastros de experiências, o presente artigo constrói-se no ato de mesclar teoria e prática, imagem e palavra, arte e vida. Portanto, o que o leitor encontrará nas páginas seguintes é menos uma exposição de obras do que um exercício de reflexão poética, em que os trabalhos servem como ponto de partida para falar sobre como o registro de temas como intimidade, cotidiano e desejo é utilizado como ferramenta poética na arte contemporânea, sobretudo na videoarte.

Desta forma, aqui tento mapear esses temas dentro da minha poética a partir de três trabalhos em vídeo que se colocam entre o diário e a videoarte, transformando registros de vida em dispositivos poéticos. Mais do que uma análise formal, este texto propõe pensar como esses trabalhos se constituem em diálogo com artistas como Nan Goldin, Jonas Mekas e Leonilson, costurando pontos em comum entre nossas poéticas. Meu objetivo não é gerar conclusões. Me abro à dúvida, ao fragmento, à subjetividade, e para isso, escrevo de forma que me permita transitar entre pensamento crítico e experiência pessoal, entre teoria e afeto.

Limbo

Como minha primeira experiência em videoarte, nasce *Limbo*. O vídeo produzido em 2023, com duração de três minutos, foi concebido quase como um dos filmes-diários de Mekas, em uma tentativa sensível de registrar aquilo que me atravessa no cotidiano. Tematicamente, consiste em uma captura íntima dos meus dias. Minha intenção era retratar um certo tipo de dualidade, um sentimento ambíguo. Um beijo de festa que me afetou mais do que deveria, uma paixão que não sei se é correspondida, devaneios no ônibus de volta pra casa, desilusão. Dessa forma, a partir das discussões desenvolvidas na disciplina de Arte Eletrônica do Departamento de Artes Visuais (VIS), a videoarte surge do desejo de explorar a rotina como espaço dúbio, onde realidade e sonho, desejo e repulsa, possam se confundir, reconhecendo as tensões que atravessam o cotidiano. O escapismo, o desejo, o sonho, a realidade.

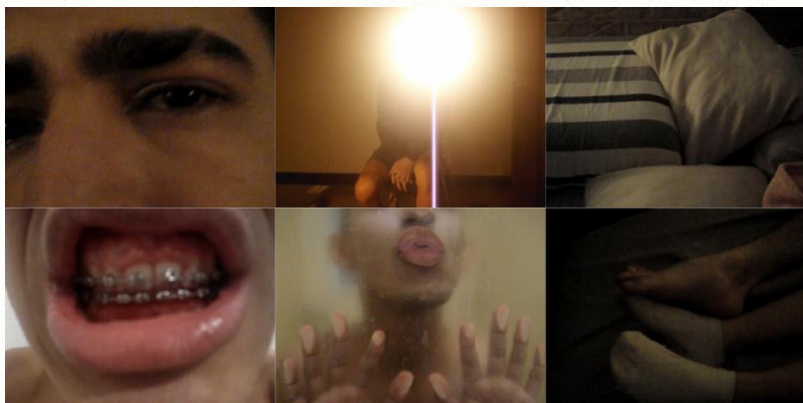
Vídeo aqui não é só um suporte, mas também um dispositivo relacional¹ que organiza a experiência do espectador, articulando técnica, espaço, tempo, percepção e corpo. Para Anne-Marie Duguet (1988, p.6) é “Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciativas ou figurativas, ele implica tanto situações institucionais quanto processos de percepção.” Desse modo, o caráter experiencial das gravações, que estão inseridas em um contexto artístico, não se desvincula da vida cotidiana, potencializando a experiência estética.

Monto as cenas a favor desse pensamento, de forma dual. Sem direcionar uma narrativa linear, o vídeo pode começar a ser visualizado a partir de qualquer uma das cenas, uma vez que todas se conectam em uma sequência contínua, sem início, meio ou fim definidos. Dessa maneira, não há uma leitura única. É concedida ao espectador a liberdade de atribuir significados às cenas e construir seu próprio percurso entre as imagens, fazendo parte da construção da obra ao trazer sua própria leitura daquilo que é pessoal. Assim, busquei registrar cenas tão reais quanto oníricas, imagens que habitam esse entre-lugar do cotidiano, em que o escapismo e a melancolia coexistem. Os enquadramentos, majoritariamente em close, revelam uma busca por subjetividade, como se a câmera tentasse alcançar o que escapa ao olhar comum. A sonoridade original dos ambientes foi preservada, trazendo uma camada de realidade que reforça o aspecto documental do trabalho. Ainda assim, como um contraste, trago em algumas cenas uma música em piano, a fim de salientar a qualidade onírica dessa realidade que proponho. A câmera utilizada, uma Sony Cybershot, de caráter simples e doméstico, reforça a estética caseira e espontânea dos registros. Cada elemento foi escolhido intencionalmente para sustentar a atmosfera de intimidade agridoce e ao mesmo tempo misteriosa que permeia o vídeo.

São retratos que, à primeira vista, não deveriam ser expostos, mas que aqui se abrem ao olhar do outro, permitindo o acesso à interpretação da minha subjetividade. *Limbo* é um entre-lugar, é o estado entre o sono e a vigília, o purgatório, é nem uma coisa nem outra.

1 Anne-Marie Duguet, teórica francesa que trabalha sobretudo com arte, vídeo e mídia, discute o conceito de dispositivo em diálogo com Michel Foucault e Gilles Deleuze, mas adaptando-o ao campo da arte contemporânea. Para ela, o dispositivo não é apenas um aparato técnico, mas uma estrutura relacional

Figura 1- Frames da videoarte *Limbo*



Fonte: Samuel Araújo, *Limbo*, 2023.²

Descrição: Colagem em 6 partes: close de um olho e sobrancelha; pessoa ajoelhada com uma luz forte à frente; travesseiros em uma cama; boca com aparelho ortodôntico; rosto beijando vidro com as mãos apoiadas; e pés juntos em ambiente escuro (fim da descrição).

Capturei, então, momentos que se aproximam do infraordinário³ que compõem a vida cotidiana, mas que geralmente passam despercebidos por serem considerados banais ou comuns. Assim como nas fotografias de Nan Goldin, a vida é para mim matéria-prima. Para a artista estadunidense, o cotidiano íntimo (um quarto desarrumado, amigos reunidos, o corpo marcado pelo afeto ou pela violência) era uma ferramenta para falar de pertencimento, se recusando a criar uma cena distante ou artificial, mas registrando aquilo que são as vivências diárias de sua comunidade. Em seu trabalho *The Ballad of Sexual Dependency*, um diário visual em forma de slide show, Goldin reúne fotografias de momentos com amantes e amigos, pessoas LGBTQIA+, artistas, drag queens e profissionais do sexo, em festas, quartos desarrumados, ruas e ambientes domésticos; momentos de afeto e paixão, mas também solidão e violência. É não só um diário íntimo, mas o retrato de uma comunidade, um grupo que buscava liberdade, mas que enfrentava, ao mesmo tempo, exclusão, violência e perda.

Assim como em *Limbo*, o gesto artístico está em revelar a intensidade daquilo que está no vivido, do que à primeira vista pode parecer banal, mas que ao ser enquadrado e repetido alcança força poética e simbólica.

Figura 2 - Nan and Brian in Bed



Fonte: Nan Goldin, 1983. MOMA, 2016

2 Disponível em: <https://youtu.be/nvBVEC1rLIE?si=J5-Sb0tAnVL7FRi4>

3 Tomo o conceito de infraordinário como é compreendido por Georges Perec (1973). Contrapondo a ideia de extraordinário, abarca as experiências da ordem do cotidiano excessivamente habitual, valorizando os detalhes ínfimos e repetitivos.

Descrição: Fotografia colorida de uma pessoa sem camisa, de costas, sentada e fumando, iluminada por luz amarelada; ao fundo, outra pessoa deitada observa, parcialmente coberta por roupas de cama, em um quarto com pôster na parede (fim da descrição).

Limbo II (Toda vez que eu abro os olhos)

Dou continuidade a esse pensamento em *Limbo II (toda vez que eu abro os olhos)* (2025). Aqui, mais uma vez, parto de cenas espontâneas para construir a narrativa. Depois do primeiro vídeo, continuei a gravar despreziosamente, sempre que conseguisse, assumidamente inspirado pela obra de Jonas Mekas pai do filme-diário, montava filmes a partir de fragmentos do cotidiano como em *Walden: diaries, notes and sketches* (1969) e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). Acreditava que registrar a vida em seus detalhes era uma forma de preservação da memória e de resistência contra o esquecimento.

“Se posso filmar um minuto – filmo um minuto. Se posso filmar dez segundos – filmo dez segundos. Aproveito o que posso, por desespero. Mas por muito tempo não vi o material que coletava dessa maneira. Pensava que o que estava fazendo era praticar. Eu estava me preparando, ou tentando manter o contato com a minha câmera, de modo que, quando chegasse o dia em que tivesse tempo, faria então um filme ‘de verdade’.” (MEKAS, 2013, p. 131)

Os filmes do lituano não seguem narrativas lineares, mas são compostos por fragmentos cotidianos filmados em 16mm, encontros com amigos, festas e caminhadas. Mais do que documentar, seu cinema buscava preservar a experiência do instante, marcado por imagens tremidas, cortes abruptos e tempos dilatados. O “erro” e a imperfeição se tornam parte da poética, valorizando o que é do campo da experiência e dissolvendo o distanciamento entre arte e vida.

Desse modo, sem a intenção final de criar um trabalho artístico, eu também registrava em vídeo como se escrevesse em meu diário, mas agora com uma câmera de qualidade um pouco melhor, ainda caseira. Dediquei novamente minha atenção ao cotidiano, meu objeto de interesse era o mesmo: a intimidade. E repito como um mantra o título desse ensaio: É verdade que sinto certa urgência em preservar tudo aquilo que considero bonito. Reitero essa frase também como uma tentativa de preservar instantes de encantamento. Gesto que compartilho com Jonas Mekas no título de um dos seus filmes-diários, *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). Para o cineasta, a câmera era extensão do olhar, um instrumento capaz de apreender esses “breves vislumbres de beleza” do cotidiano.

Há, para mim, uma beleza que é própria da intimidade. O singelo, o afeto, a convivência desarmada, os momentos compartilhados com quem amamos. Uma beleza que não é sobre aparência. Está nos gestos pequenos, na aproximação com o outro e consigo. Uma beleza que não se impõe, mas que se insinua suavemente no intervalo entre palavras, no toque, no choro, no gozo, no tédio, na escrita de um diário.

Depois de quase dois anos fazendo esse exercício de registro, percebi que já havia ali uma nova narrativa em formação, ou talvez, a continuação de uma anterior. A ideia de *Limbo II* surgiu durante uma viagem à praia, no dia 2 de fevereiro, dia de lemanjá. Ao entrar no mar e fazer minhas preces, percebo que tudo o que almejo é, na verdade, o que já tenho, e coincidentemente, tudo o que já vinha gravando nos últimos dois anos. O vídeo possui três minutos e trinta e três segundos, e de forma intencional (ou não), recicla algumas características do primeiro: cenas em close, o registro da intimidade, a estética caseira, os cortes abruptos, o tom agrídoce. Assim, divido o vídeo em três partes não explicitadas na narrativa.

A primeira parte começa com uma cena das ondas do mar, seguida de uma cena reciclada de *Limbo*, onde a tela fica completamente vermelha em uma tentativa de retratar o momento em que fechamos os olhos sob a luz intensa. Essa tela vermelha se alterna com imagens das gravações que fiz ao longo dos dois anos: abraços, carícias, corpos em close e objetos domésticos como camas, travesseiros e janelas. Aqui, é como se os olhos estivessem abrindo e fechando, ou como as transições de um slide show, em que a memória se organiza por flashes. Durante a totalidade desta parte do vídeo, ouve-se o barulho das ondas do mar. Por fim, com a tela vermelha estática, insiro legendas que representam uma prece:

“Eu quero amor,
Eu quero arte,
Eu quero as coisas bonitas.
Eu quero o que faz o olho encher de água.
Eu quero que leve embora o que não me serve mais
e traga tudo que já é meu.” (ARAÚJO, 2025)

Pela primeira vez, trago explicitada a escrita. Aqui, o que fica é uma atmosfera de fragilidade e intensidade emocional. *Limbo II*, pela própria forma e montagem, já é de aspecto narrativo. O que está em jogo é a tensão entre desejo e vulnerabilidade. Penso nas escritas de Caio Fernando Abreu⁴. Nos contos de *Morangos Mofados* (1982) (livro que relia na época), por exemplo, a prosa é um retrato de uma urgência jovem, a urgência do amor, as mudanças iminentes, o desejo, as sutilezas, os medos e a vontade de que os momentos permaneçam. Essa atmosfera ressoa em minha própria escrita-relato, tentativa de registrar o instante e, por meio do vídeo, mostrar a mesma intensidade efêmera com que Caio conduz suas narrativas. A beleza também está no transitório. Os cenários também são comuns. Também sou jovem e vivo as contradições do cotidiano.

A segunda parte, agora com cenas um pouco mais longas e sem a interrupção do vermelho, reutiliza os recursos sonoros de *Limbo*: sons ambientes dos próprios vídeos, que nesse caso, são de registros dessa viagem. Esses fragmentos visuais tentam representar, de forma mais subjetiva, os pedidos da minha oração. A sequência se encerra com a mesma cena do início: o mar.

A terceira e última parte funciona como uma espécie de videoperformance. Estou sozinho em minha cama, acompanhado de dez travesseiros. Visto apenas uma cueca branca e uma regata rosa. Movo-me inquieto nesse espaço íntimo, sozinho. Aqui, o que se recicla de *Limbo* é o som: uma música de piano retirada de uma das cenas do vídeo anterior. Há também uma mudança significativa de formato. Nas duas primeiras partes, o vídeo está em proporção 4:3, íntima, caseira. Nesta parte, a tela se abre em 16:9, formato cinematográfico. Essa escolha é um depoimento. Elevo essa intimidade a um lugar público. Como quem diz: há potência aqui. Há valor e há beleza.

A escolha do título sugerindo uma sequência se dá justamente pela continuidade do interesse temático. O subtítulo remete ao ato de abrir e fechar os olhos e à efemeridade das experiências. Como se depois que os olhos se abrem, o único momento que resta é o próximo.

4 Caio Fernando Abreu (1948–1996) foi escritor brasileiro cuja obra, marcada por forte carga lírica e existencial, explora temas como solidão, sexo, homoerotismo e morte em um contexto de ditadura militar e epidemia da AIDS. Sua escrita, de caráter intimista e com uma linguagem transgressora, eleva o cotidiano e a experiência pessoal às narrativas poéticas, refletindo sobre a realidade mundana em um contexto social opressor.

Figura 3 - Frames da videoarte *Limbo II* (toda vez que eu abro os olhos)



Fonte: Samuel Araújo, *Limbo II* (toda vez que eu abro os olhos), 2025. Disponível em: <https://youtu.be/9YYzDDhgws?si=7IODSw7zesPjyK1>

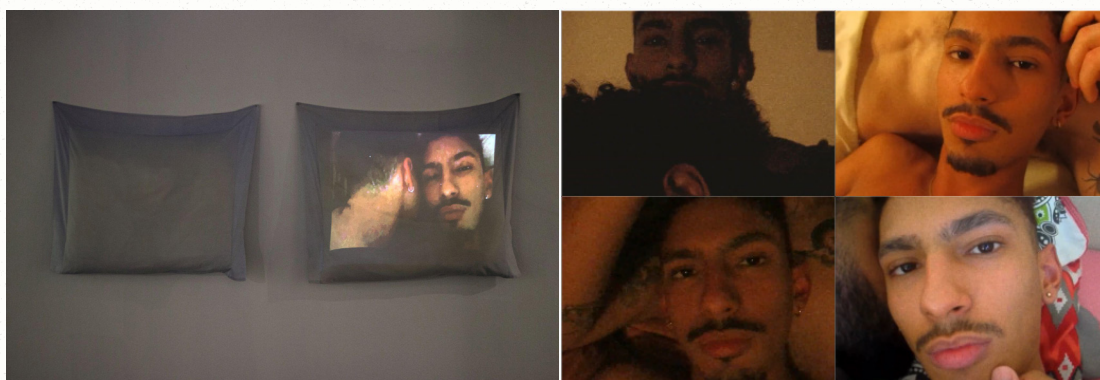
Descrição: Colagem em 6 partes: colar com cruz dourada sobre um peito; close de orelha com brinco dourado de argola; travesseiros brancos amassados; boca aberta em close e desfocada; ondas do mar em um horário parcialmente escuro; e fundo vermelho com a frase “Eu quero as coisas bonitas” em letras brancas na parte de baixo (fim da descrição).

Ninguém

Em um dos meus exercícios cotidianos de gravação, registrei, de maneira despreocupada, uma cena de pós-sexo. Eu, deitado ao lado de outro homem, recebendo carinho no rosto. Naquele momento, não pretendia transformar aquela situação em um gesto recorrente, mas, sem perceber, repeti a ação diversas vezes. Ao reconhecer esse padrão, percebi ali um potencial poético. O sexo é, supostamente, o momento em que nos propomos a aparecer de forma mais íntima ao outro. Estavam ali a vulnerabilidade, a melancolia, o afeto, a intimidade, o cotidiano, o desejo todos os elementos que já atravessavam minha produção.

A videoinstalação consiste de dois travesseiros pregados na parede pela ponta superior. Em apenas um deles projeta-se em looping um vídeo de cinquenta segundos onde se repetem cenas do meu rosto acompanhado de fragmentos do corpo de outros rapazes que aparecem interagindo comigo em um momento de carícia pós-sexo, compartilhado sobre a cama. As imagens são simples, ainda gravadas em câmeras caseiras. As transições são abruptas. O vídeo não possui som.

Figuras 4 e 5 - Registro e frames da videoinstalação “Ninguém”



Fonte: Samuel Araújo, acervo pessoal. 2024

Descrição: Fotografia de dois travesseiros pendurados em uma parede branca. O da direita exibe uma projeção da cabeça de dois homens se tocando, uma virada para trás e outra para frente (fim da descrição).

Descrição: Composição de 4 frames com imagens de um mesmo homem pardo em close: com o rosto parcialmente coberto pela parte de trás de uma cabeça em ambiente escuro; com a cabeça deitada em uma barriga com dedos próximos ao rosto; outro close com luz baixa; e um mais iluminado, tocando em um rosto com barba (fim da descrição).

Não é por acaso a escolha dos travesseiros como suporte. Associados ao descanso, ao sonho, ao desejo, ao sexo, à solidão e ao compartilhamento, os travesseiros sintetizam materialmente a intimidade. A ausência de som reforça a dimensão silenciosa da intimidade; a repetição das cenas, variações de um mesmo gesto de cuidado após o ato sexual, evidencia a carga afetiva e emocional que muitas vezes está contida nesses momentos. A projeção em apenas um dos travesseiros intensifica a tensão entre presença e ausência. Mais uma vez os elementos são pensados a fim de contribuir para essa atmosfera pessoal, sensível e por vezes incômoda.

Esse trabalho reinterpreta uma obra de José Leonilson⁵, de mesmo título. O dele consiste em um travesseiro bordado com a palavra “ninguém”. É um autorretrato que opera pela ausência. O artista abdica da centralidade do sujeito e é aí que está sua presença. É um trabalho totalmente autorreferencial e pessoal, indissociável do seu contexto de criação. É um comentário sobre a experiência amorosa, da espera e da finitude.

Figura 6 - Ninguém



Fonte: José Leonilson, 1992. Catálogo Sob o peso dos meus amores, 2012

Descrição: Fotografia recortada de um travesseiro branco com detalhes na fronha, pendurado com pregos e com a palavra “NINGUÉM” bordada com linha preta no canto superior esquerdo (fim da descrição).

Da mesma forma, em um modelo de autorretrato mais direto, utilizo minha própria imagem para comentar sobre essa ausência. Apesar de estar presente nas imagens junto a outros homens, um dos travesseiros permanece vazio. A lacuna se torna presença ausente, lugar de espera, projeção de um afeto que não se concretiza por completo. O travesseiro vazio guarda lugar para quem? Para o outro que não chegou, para o amor idealizado, para um desejo que escapa ou talvez para mim mesmo, numa tentativa de me encontrar nesse *Limbo* entre o afeto e a solidão.

Brinco de brilhante

A delicadeza discreta dos objetos que nos acompanham no dia a dia pode ser resumo. Talvez seja nesses detalhes infraordinários que se encontra uma intensidade capaz de transformar o que é pessoal em espaço de discussão poética e estética. Assim, ao reunir esses três trabalhos, traço um percurso de investigação poética sobre a intimidade, o cotidiano e o desejo. Trata-se de um processo de escuta de si e do outro, de atenção às imagens que insistem em permanecer. Os temas não são novidade na arte contemporânea, falar de experiências pessoais pela ótica da intimidade, do cotidiano e do desejo não é inovação, como

⁵ José Leonilson (1957-1993) foi artista cearense. Sua produção, de tom autobiográfico e confessional, se deu principalmente no desenho, pintura e bordado, abordando temas como corpo, homossexualidade, o sagrado e a finitude.

mostram os trabalhos de Nan Goldin, Leonilson e Jonas Mekas. No entanto, o vídeo se revela como um potente dispositivo poético capaz de registrar como técnica de prolongamento das experiências, como quem escreve em um diário. É um espaço relacional que articula percepção, tempo e corpo.

Através desse dispositivo, crio um instrumento de permanência para encantamentos que, de alguma outra forma, poderiam se perder no tempo. O íntimo não se funda em grandes acontecimentos, mas em movimentos leves, como um enfeite discreto. Assim, proponho um modo de olhar o íntimo como espaço sensível e potente, onde o que é pequeno e delicado, como um brinco de brilhante, possui grande carga poética.

Referências Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 10. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY. Direção: Jonas Mekas. Estados Unidos: [s.n.], 2000. Filme (288 min), son., color.

CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo (cur.). *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

DUGUET, Anne Marie. Dispositifs. *Video Communications*, n. 48, Paris, 1988. Tradução de Fernanda Gomes.

GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 2012.

LIMBO. Direção: Samuel Araújo. Brasil: [s.n.], 2023. Videoarte (3 min), son., color.

LIMBO II (toda vez que eu abro os olhos). Direção: Samuel Araújo. Brasil: [s.n.], 2025. Videoarte (3 min 33 s), son., color.

MEKAS, Jonas. O filme-diário. In: MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. p. 131-143.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? *Alea: estudos neolatinos*, v. 12, n. 1, p. 177-180, 2010.

WALDEN: diaries, notes and sketches. Direção: Jonas Mekas. Estados Unidos: Film-Makers' Cooperative, 1969. Filme (180 min), son., color.

- 13 notações para ocupar um deck em ruína: cadeiras capengas

Thalita Perfeito¹

Resumo: Este texto apresenta, em forma de notas de processo, a experiência de uma intervenção realizada nas margens do Lago Paranoá, em Brasília. A partir da ocupação de um deck em ruína, a pesquisa acompanha decisões e deslocamentos ao longo da construção da obra. Cadeiras de plástico, fixadas de maneira precária, passam a operar como matéria e imagem, instaurando relações com a pintura expandida. A cor se distribui no espaço, enquanto o tempo, o vento e a instabilidade dos materiais participam da composição. A intervenção ativa questões sobre permanência, acesso e uso, propondo modos de habitar um espaço marcado pela descontinuidade.

Palavras-chave: arte contemporânea. pintura expandida. intervenção urbana. processo. ruína

Abstract: This text presents, as process notes, the experience of an intervention carried out on the shores of Lake Paranoá in Brasília. Starting from the occupation of a ruined wooden deck, the research follows decisions and shifts that emerge during the making of the work. Plastic chairs, precariously fixed, operate as both material and image, relating to expanded painting. Color spreads through space while time, wind and instability take part in the composition. The intervention activates questions of permanence, access and use, proposing ways of inhabiting a space marked by discontinuity.

Keywords: contemporary art. expanded painting. urban intervention. process. ruin

1 Universidade de Brasília (UnB), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV)

1. Escolher o lugar — Orla Livre

A intervenção Ocupar é o suficiente, mas não consigo abrir mão das cadeiras capengas se deu no contexto do evento Coordenadas Cadentes¹, ação coletiva que reuniu artistas pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. As propostas aconteciam em deslocamento, fora de espaços expositivos convencionais, ativando relações diretas com a cidade.

A escolha do local se deu nas margens do Lago Paranoá, no Lago Sul. Trata-se de uma área que, durante anos, esteve ocupada de forma irregular por residências de alto padrão, restringindo o acesso público à orla. Com a implementação do projeto Orla Livre, iniciou-se um processo de desobstrução dessas áreas, ampliando o acesso da população a trechos antes privatizados. Desde então, o local passou a ser frequentado como área de circulação, permanência e lazer.

Figura 1 - Trator da Novacap remove cerca de casa na margem do Paranoá



Fonte: Foto Marcelo Camargo/Agência Brasil

Descrição: Fotografia colorida mostrando uma ação de remoção de cercas à beira de um lago, onde uma minicarregadeira branca e laranja arranca uma grade de metal verde e tela de arame. Ao fundo, um grupo de pessoas observa e documenta a cena, próximos a um píer de madeira. A margem oposta é visível sob um céu claro (fim da descrição).

2. Habitar o que resta

Com o tempo, esse ambiente foi sendo gradualmente desmontado por moradores da região, incomodados com a presença de outras pessoas. As tábuas superiores foram retiradas pouco a pouco, dificultando o estar ali, até que a estrutura foi completamente destruída. Restaram apenas os troncos que a sustentavam. Com a ruína do deck, além de se perder uma estrutura física, também se interrompeu uma forma de convivência, um modo possível de uso compartilhado daquele lugar.

¹ O coordenadas Cadentes é a quarta edição desse evento. Cadentes, C. (2021). Dossiê Coordenadas Cadentes. METAgaphias, 5(4). Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/36082>

Figura 2 - Orla do lago paranoá oferece novas possibilidades de lazer para a família



Fonte: <https://www.bombeirosdf.com.br/2018/04/orla-do-lago-paranoa-oferece-novas.html>

Descrição: Fotografia colorida mostrando um grupo de pessoas se divertindo em um lago, com destaque para três meninas em trajes de banho vermelhos saltando simultaneamente de um píer de madeira. Outras pessoas observam do deck ou já estão mergulhadas na água, enquanto o fundo exibe a margem oposta com vegetação e silhuetas urbanas sob um céu nublado (fim da descrição).

2.1. Corpo ruína

O terreno exigia atenção. Caminhar entre os troncos, medir distâncias, observar como o corpo respondia à irregularidade. A ação começa nesse reconhecimento. Antes de qualquer inserção, houve repetição de visitas, sem produção visível. Essa aproximação passa pelo corpo antes de qualquer formulação, algo que atravessa a ideia de percepção como experiência encarnada (Merleau-Ponty, 1999).

3. Se você gosta de sentar

A cadeira de plástico surge nesse contexto de forma direta. Objeto comum, amplamente reconhecível, presente em situações informais de descanso e convívio. Sua presença na proposição vem da circulação cotidiana e da familiaridade plástica. Ela carrega em si um imaginário profundamente brasileiro.

Está em bares de esquina, calçadas, quintais, festas improvisadas. Surge em situações de encontro, de espera, de pausa. É leve, empilhável, fácil de mover. Passa de mão em mão, muda de lugar com facilidade. Um objeto que circula, participa de relações, sustenta corpos e conversas. Aqui, aparece como vestígio dessas possibilidades.

4. Não consigo abrir mão

Antes da instalação, as cadeiras já apontavam para uma situação. Indicam acolhimento, pausa, permanência. Ao serem fixadas de forma instável junto aos troncos do deck e próximas à água, essa possibilidade se desloca. A cena sugere hospitalidade, mas não se realiza plenamente. Há um convite que permanece em aberto. Para se aproximar, é preciso entrar no lago, ajustar o corpo, o ponto de vista é invertido. A cadeira continua ali, disponível como imagem, mas distante de um uso imediato.

Essa fricção altera a relação com o lugar. O aceno de oferecer um lugar se mistura com a dificuldade

de ocupá-lo. A permanência não é negada, mas exige atenção, negociação. A cadeira deixa de ser apenas suporte e passa a marcar um intervalo entre aproximação e permanência.

Figura 3 - Registro da intervenção, Ocupar é o suficiente, mas não consigo abrir mão das cadeiras capengas, 2019.



Fonte:Foto Thalita Perfeito.

Descrição: Fotografia colorida mostrando diversas cadeiras de plástico vermelhas equilibradas sobre estacas de madeira que emergem da água, formando uma linha que se estende em direção à margem. O cenário é composto por águas calmas e uma densa vegetação verde ao fundo sob um céu claro (fim da descrição).

5. Aproximação — uso suspenso

Essa situação pode ativar uma dúvida. Aproximar-se ou não. A estrutura instável indica uma possibilidade que não se efetiva de forma direta. A existência do objeto sugere um uso, mas o corpo encontra um limite. A ação não se resolve imediatamente. Permanece em aberto.

6. Entrar na água — modos de fazer

Ao chegar ao deck, a cadeira é fixada na madeira. Para isso, foi necessário entrar no lago com as ferramentas. Uma escada foi utilizada dentro da água. Cada unidade foi parafusada ao tronco por um único ponto de contato. Essa escolha altera sua estabilidade. Ela se mantém em pé em uma condição incerta, levemente inclinada. As decisões acontecem durante o processo. O procedimento se constrói no fazer, entre objeto e ambiente.

7. Instabilidade cotidiana

Essa ação desloca o objeto. A função habitual perde centralidade. A cadeira passa a existir em relação ao desequilíbrio, à exposição e ao tempo. Sua presença insiste no lugar, mesmo sem garantir uso. O que antes servia ao descanso agora se sustenta em outra lógica, menos funcional e mais aberta.

8. Pintura fora do suporte

A repetição do procedimento cria um conjunto. As cadeiras vermelhas se distribuem entre os troncos, acompanhando uma linha, quase como um rastro. Pequenas variações de altura e inclinação permanecem. Ao se expandir pelo ambiente, a cor deixa de estar contida em um suporte específico. Esse deslocamento se aproxima do que Rosalind Krauss (1999) identifica como um campo ampliado. O vermelho atravessa madeira, terra e vegetação. A cor depende das condições ao redor. Luz, vento e tempo interferem diretamente na percepção do conjunto.

Figura 4 –Registro da intervenção, Ocupar é o suficiente, mas não consigo abrir mão das cadeiras capengas, 2019.



Fonte:Foto -Thalita Perfeito.

Descrição: Fotografia colorida mostrando uma fileira de cadeiras de plástico vermelhas equilibradas sobre troncos de madeira fincados na água, em perspectiva. Enquanto as cadeiras ocupam o lado esquerdo da composição, o lado direito exhibe apenas os troncos vazios emergindo da superfície calma (fim da descrição).

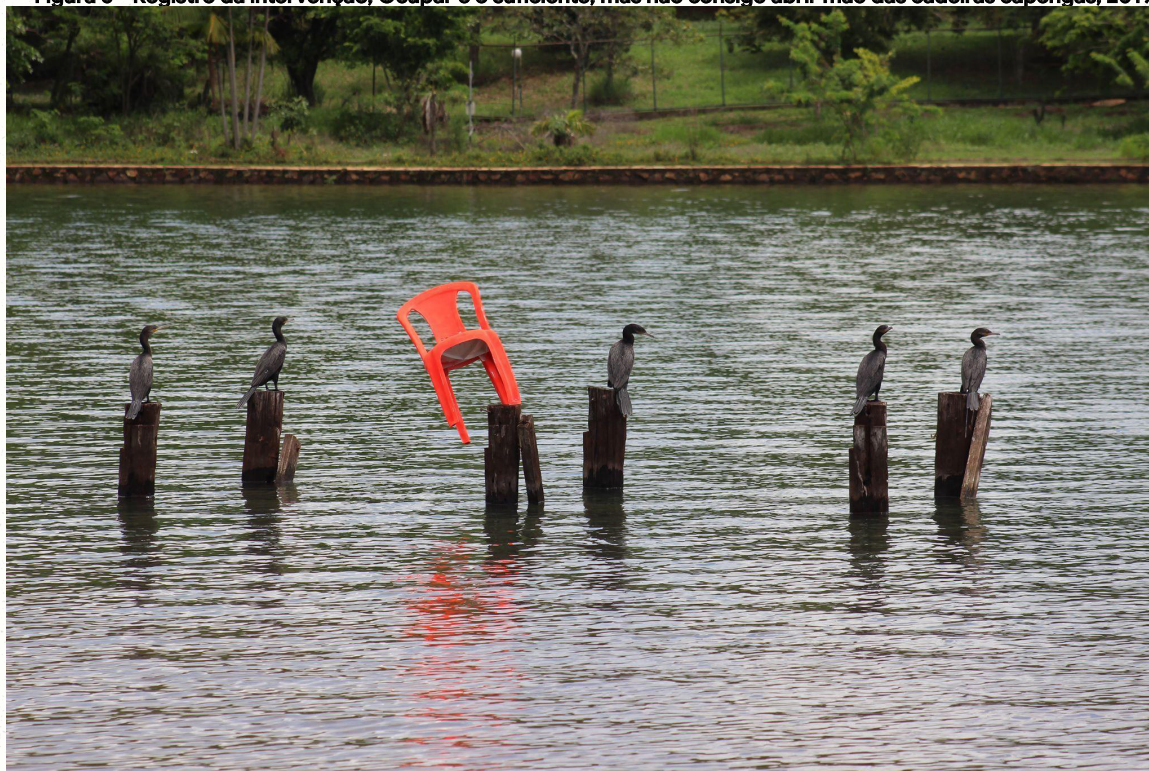
9. Paisagem — ocupar é o suficiente?

As cadeiras se relacionam diretamente com o deck, a água e o entorno. A ação se constitui nesse conjunto. A madeira, a vegetação, os pássaros e o movimento do lago atravessam a percepção. A aparição das cadeiras reorganiza esse campo. Desloca a leitura do que já estava ali. A ruína passa a ser percebida como outra estrutura possível. A passagem ganha duração. Como sugere Bachelard (2008), o espaço vivido continua sendo reconstruído internamente, atravessado por memória, imaginação e experiência.

10. Desejo vermelho

A cadeira permanece. Vermelha, tremendo ao vento. A imagem se distribui, não se define de imediato. Surge como vertigem ou lembrança. Essa trama se aproxima do desejo. Em Deleuze, o desejo não se organiza pela falta, mas pela produção. Há um movimento que passa pela oscilação, pelo tropeço, pela própria imagem.

Figura 5 - Registro da intervenção, Ocupar é o suficiente, mas não consigo abrir mão das cadeiras capengas, 2019.



fonte:Foto -Thalita Perfeito.

Descrição: Fotografia colorida mostrando uma cadeira de plástico vermelha equilibrada de forma inclinada sobre um tronco de madeira que emerge de um lago. Ao lado dela, outros cinco troncos similares servem de poleiro para pássaros pretos enfileirados e voltados para a mesma direção. Ao fundo, vê-se a margem do lago com gramado, árvores e uma mureta de pedra (fim da descrição).

11. O tempo como matéria

A permanência das cadeiras varia ao longo do tempo. Algumas desaparecem. O vento altera levemente suas posições. A água, a umidade, os marrecos e o desgaste dos materiais interferem na estrutura. Cada visita apresenta variações, que se acumulam.

12. Imagem em suspensão

A impermanência atravessa a ação como uma escolha. Há um interesse em manter as imagens em movimento, em permitir que elas escapem de uma leitura fixa. A precariedade permanece visível. Algo persiste mesmo quando a estrutura falha. A imagem se distribui pelo ambiente sem se estabilizar completamente.

Figura 6 - Registro da intervenção, Ocupar é o suficiente, mas não consigo abrir mão das cadeiras capengas, 2019.



Fonte:Foto - Thalita Perfeito.

Descrição: Fotografia colorida mostrando várias cadeiras de plástico vermelho equilibradas em diferentes ângulos sobre troncos de madeira que emergem de um lago. Ao fundo, alguns pássaros pretos estão pousados em troncos semelhantes, onde não há cadeiras (fim da descrição).

13. Desaparecer

A intervenção continua enquanto resiste às condições do lugar. O local carrega um histórico de acesso e disputa. A ação segue como tentativa. Permanece ali, sem se firmar. Está sujeita ao desaparecimento.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BUTLER, Judith. Corpos em aliança e a política das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: A originalidade da vanguarda e outros mitos modernos. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MORRIS, Robert. Anti Form. Artforum, 1968.
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

• A estrela como mapa, o mapa como paisagem

Thays Ukan¹ - Doutoranda PPGAV/UNB

Resumo: Para fazer um mapa é preciso olhar em direção ao céu e ao horizonte, observar e perceber os movimentos, as distâncias. Nas luzes que nossos olhos encontram está a possibilidade de criação de mapas de todas as espécies. Mas existe um tipo específico de mapa que mantém a cartografia – que serve ao poder e a delimitação espacial – na esfera do gesto: o mapa astral. Para explorar as possibilidades dessa cartografia marginalizada, este trabalho discorre a respeito das similitudes e da teoria das assinaturas, transportando a astrologia do campo da crença para o campo da linguagem. A partir dessa perspectiva, apresento parte do processo de pesquisa em arte que desenvolvo e que é atravessado pela astrologia, tensionando os limites do fazer e da vida.

Palavras-chave: Cartografia. Astrologia. Paisagem. Processo de pesquisa em arte.

Abstract: To make a map, it is necessary to look toward the sky and the horizon, to observe and perceive movements and distances. In the lights our eyes encounter lies the possibility of creating maps of all kinds, but there is a specific type of map that keeps cartography – serving power and spatial delimitation – within the realm of gesture: the astrological chart. To explore the possibilities of this marginalized cartography, this work reflects on similitudes and the theory of signatures, moving astrology from the field of belief into the field of language. From this perspective, I present part of the artistic research I'm developing, which is shaped by astrology, stretching the limits of making and of life.

Keywords: Cartography. Astrology. Landscape. Artistic Research Process.

Introdução

Os mapas ajudam a localizar corpos, a espacializar elementos, nos mostram as diferenças e características dos terrenos, as correntes de ar, os embasamentos rochosos, as marés, onde vivem determinadas espécies animais e vegetais, os tipos de solos, mostram onde então as fronteiras, as regiões mais perigosas, os conflitos territoriais, os caminhos mais difíceis, as montanhas mais íngremes. Os mapas são ferramentas que nos ajudam a observar e compreender o nosso entorno e, por isso, em um mapa podemos também localizar nossas vidas, traçar rotas, definir um destino. Mas, para produzir um mapa – e isso quem nos ensinou foram todas as pessoas que viveram antes de nós – devemos, acima e antes de tudo, deslocar os olhos em direção ao horizonte e ao céu.

Claudio Ptolomeu foi um cartógrafo, matemático, geógrafo, astrônomo e astrólogo, nascido por volta do ano 100, que passou grande parte da vida em Alexandria, cidade localizada na costa mediterrânea ao norte do Egito. Ptolomeu produziu trabalhos que influenciaram a humanidade por mais de um milênio. *Geographia*, *Almagesto* e *Tetrabiblos* são algumas das suas obras mais importantes. Em *Geographia*, Ptolomeu introduziu o sistema de coordenadas geográficas (latitude e longitude) que possibilitou o desenvolvimento da cartografia, o mapeamento preciso da superfície da Terra. Em *Almagesto* e *Tetrabiblos*, Ptolomeu propôs um modelo geocêntrico que descreveu os epiciclos dos planetas, o que tornou possível prever o movimento e a posição dos astros com precisão. Além disso, discutiu as características dos astros de forma semelhante à que havia feito Aristóteles ao desenvolver uma teoria filosófica baseada nas quatro

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília na área Métodos, Processos e Linguagens, na linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades (PPGAV/VIS/IdA/UnB), com bolsa DS/CAPES. Mestre em Geografia pela Universidade Federal do Paraná, na linha Produção do Espaço e Cultura (PPGEO/UFPR), com bolsa PROEX/CAPES. Graduada em Artes Visuais (UFPR) e Geografia (UFPR).

qualidades essenciais (quente, frio, úmido, seco), aquelas das quais derivam os quatro elementos¹.

Em ambos os casos foram imprescindíveis dois gestos: olhar e ver. Olhar para o céu e para o horizonte e ver os movimentos, as distâncias, as luzes, e então compreender as possibilidades cartográficas de mapeamento do espaço. Estar aqui, olhar e ver o céu, são gestos que colocam firmes os nossos pés sobre a superfície da Terra: um gesto que só pode ser feito por nós que habitamos este planeta e não outro. O céu tem sua generosidade, porque nos mostra as direções, nos conta sobre as distâncias e nos apresenta o passado, o presente e o futuro. Quando olhamos para o céu vemos as mesmas luzes que viram todas as pessoas que viveram antes de nós, vemos as mesmas luzes que verão aquelas pessoas que ainda não nasceram.

Cada mapa, portanto, carrega em si todas as vidas que já foram vividas, carrega também aquelas que ainda não começaram. Gosto de pensar com Doreen Massey² que escreveu que, mesmos que os mapas tenham reforçado um imaginário que compreende o espaço como uma superfície plana e contínua – por aparecerem como um produto acabado, fechado e coerente – ou como tecnologias de organização, conquista e poder, esses mesmo mapas, no fim do dia, nunca estarão acabados, estarão sempre abertos, serão sempre somente tentativas de organização, porque o espaço é composto de histórias em curso, os lugares são elusivos, as rochas são migrantes.

Contudo, existe uma espécie de cartografia muito utilizada na antiguidade que perdeu quase completamente seu uso e funcionalidade atualmente, mas que, possivelmente, seja a única cartografia capaz de deslocar e levar o mapeamento para esse desejado campo de abertura, mantendo-a próxima da materialidade da vida, nessa que é a esfera do gesto, do mistério e da poesia: o mapa astral.

Este trabalho compreende o mapa astral como o mapa que ele é. Também compreende a astrologia como uma linguagem, como uma chave de leitura e interpretação do mundo que permite transformar corpos em paisagens. Minha pesquisa ocorre desbravando as paisagens que os mapas astrais permitem ver. Todas essas paisagens possibilitam a criação de imagens que, cotidianamente, de maneira obsessiva, vejo escorrendo pelos meus dedos. Sejam imagens criadas com as palavras na poesia, imagens fotográficas, pinturas ou vídeos, existe um processo de investigação atravessado pela cartografia astral que tensiona os limites do fazer e os limites da vida.

Astrologues: similitudes e assinaturas

A leitura de um mapa astral deve ser feita do mesmo modo que a leitura de qualquer outro tipo de mapa: através da tradução de símbolos e signos que compõem uma linguagem e que um sistema de semelhanças permite desvendar. No Brasil “foi criado um sistema de símbolos conhecidos como convenções cartográficas”³. Esses símbolos foram escolhidos para facilitar a leitura das informações contidas no mapa por qualquer pessoa, por isso contém um alto nível de compreensão e intuição: os rios são linhas azuis, as ferrovias são linhas pretas estruturadas, as igrejas são pequenas casas com um símbolo de cruz saindo do telhado, as áreas mais elevadas ou mais quentes são pintadas de vermelho e, gradualmente, a cor chega ao azul onde estão as áreas e temperaturas mais baixas, as curvas de nível são linhas circulares com marcações numéricas de altitude, etc. Os mapas astrais têm uma estruturação semelhante, porque também contém símbolos e signos que precisam ser desvendados, porém, com um sistema de interpretação acessível somente às pessoas alfabetizadas com essa linguagem.

Existe, na leitura de todos os tipos de mapa, uma capacidade de associação. Seja intuitiva, seja pelo conhecimento de uma linguagem específica, essa capacidade de associar as formas do mundo e de unir o que está distante, Foucault⁴ chamou de similitude. O autor atribuiu quatro formas às similitudes: *convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia. *Convenientia* é a conveniência e traz no nome a vizinhança das coisas, que se aproximam e se emparelham, é ligada ao espaço; *aemulatio* é a emulação, ela libera a conveniência da limitação espacial, se apresenta de maneira furtiva e longínqua: “há na emulação algo do reflexo e do espelho:

1 Martins, 2015

2 Massey, 2008

3 IBGE, 2022

4 Foucault, 2007

por ela as coisas dispersas através do mundo se correspondem”⁵; analogia carrega em si a conveniência e a emulação, porque assegura a semelhança através do espaço mas também executa as semelhanças mais sutis, onde a relação dos astros que habitam o céu se encontram nos seres que habitam a Terra. Isso dá para a analogia um campo universal de aplicação, porque ela aproxima todas as formas dispersas, é um espaço de irradiação; e a simpatia, que atua em estado livre, tem em si o princípio da mobilidade e é compensada pela sua figura oposta, a antipatia – que mantém as coisas impedidas de assimilação. A simpatia pode nascer de um contato íntimo, mas também de algo vasto: “do planeta ao homem que ele rege” ou como as rosas de um funeral “que pela simples vizinhança com a morte, tornam-se tristes e agonizantes”⁶.

As similitudes, escreveu Foucault⁷ “voltam a unir as formas que foram separadas pelo peso da matéria e pela distância dos lugares” e trazem, novamente para os nossos olhos, os luminares do céu: o Sol e a Lua. Al-Biruni⁸, o astrólogo persa, escreveu que carregamos no corpo o firmamento e que nos sete orifícios da nossa cabeça, encontramos os sete planetas que habitam o céu: o ouvido direito fica com Saturno, o esquerdo fica com Júpiter; a narina direita pertence ao Marte, a esquerda à Vênus; a boca e a língua são de Mercúrio; e os olhos são dos luminares, ficando o esquerdo com a Lua e o direito com o Sol. No texto árabe *Ghāyat al-akīm*, traduzido para o latim como *Picatrix*, sobre a Lua está escrito

A Lua é quem recebe os poderes dos planetas e os derrama no mundo, e ela é a fonte do poder natural. Ela governa um aspecto em relação à geometria e à aritmética; os encontros das águas, pesos e medidas; as ciências nobres; a magia; a fisiologia e sua pesquisa; e coisas antigas. Das línguas, ela governa o alemânico. Dos apêndices externos da humanidade, ela governa o olho esquerdo. Dos órgãos internos, ela governa os pulmões, de onde emana a respiração. Das religiões, ela governa aqueles que adoram ídolos e imagens. Dos tipos de tecido, ela governa peles e telas. Dos ofícios, ela governa o polimento, o curtimento, a cunhagem de moedas e a navegação. Dos sabores, ela governa as coisas sem sabor, como a água. Das pedras, ela governa as pequenas pérolas. Dos metais, ela governa a prata e aqueles com corpos brancos. Das plantas, ela governa a íris, os juncos, todas as plantas brancas, aquelas com um cheiro agradável, todas as que nascem na terra e não se elevam acima de suas raízes, todas as plantinhas, todos os repolhos, e todos os pastos. Entre os lugares, ela governa nascentes, lagos, pântanos, lugares nevados e onde quer que a água possa fluir. Das especiarias que são medicinais e para cuidar do corpo, ela governa aquelas como canela, gengibre, pimenta e outras semelhantes. Dos animais, ela governa os ruivos vermelhos, mulas, burros, vacas e coelhos. Das aves, ela governa todas as aves que são ágeis, todos os animais que nascem no ar e vivem nele, todas as aves aquáticas e aves brancas. Ela governa as cobras brancas. Das cores, ela governa a mistura de amarelo e vermelho⁹.

No entanto, lembra Foucault, nesse sistema não há permanência, pois o que existe é sempre a possibilidade de uma nova similitude completar o círculo, porque elas se dobram sobre si mesmas, duplicam-se, refletem-se, encadeiam-se, assemelham-se¹⁰. E, talvez, a essa altura, você se questione como e por que ocorrem esses processos de assemelhação, como as similitudes das coisas são encontradas. Bom, é preciso que as similitudes estejam assinadas, porque não existe semelhança sem assinalação e “o saber das similitudes funda-se na sùmula de suas assinalações e na sua decifração” escreveu Foucault¹¹. Para conhecer algo, deve-se ultrapassar a aparência e buscar por essa marca, que é a assinatura.

5 Foucault, 2007, p. 26

6 Foucault, 2007, p. 32

7 Foucault, 2007, p. 28

8 Al-Biruni, [1029]/1934

9 Majriti, Trad.: Attrel, 2019 [1004], p. 135. (Tradução para o português por mim)

10 Foucault, 2007

11 Foucault, p. 36

Giorgio Agamben¹² retornou ao livro IX do tratado *De natura rerum* de Paracelso, intitulado *De signatura rerum naturalium*, para resgatar a ideia de que todas as coisas que existem trazem um signo e que, esse signo, manifesta as qualidades invisíveis das coisas. O autor lembrou que, para Paracelso, “são três os assinadores: o homem, o arqueu (*Archeus*) e as estrelas (*Astra*)”¹³; mas lembrou, também, que anterior à assinatura impressa nas coisas, há uma *Kunst Signata*, esse que é o paradigma de todas as assinaturas: a língua. E que é na língua que está guardada toda a coleção de semelhanças imateriais, que a língua é o cofre das assinaturas, que ela é, antes, a operadora decisiva do conhecimento, que é ela que torna um mundo que é mudo e sem razão em algo inteligível.

Na teoria das assinaturas existe também um complexo paradoxo, uma vez que ela é inseparável do signo sem se deixar reduzir nele. Para o filósofo Giorgio Agamben, essa característica é o que torna a teoria das assinaturas capaz e eficaz de ação. Portanto, a assinatura não é um signo, mas é o que torna o símbolo inteligível e, justamente por isso, as assinaturas encontram na astrologia um lugar privilegiado, pontuou Agamben¹⁴.

Compreender a língua como o paradigma das assinaturas a restitui a um lugar de magia e mistério, ao campo do inexpresso. A palavra que inicia o mundo: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”¹⁵. Encontrar e decifrar as assinaturas, evocar as palavras, evocar o nome secreto das coisas, significar um mundo e iniciar um mundo, são coisas que a língua possibilita fazer; são coisas que a linguagem astrológica possibilita fazer. A astrologia, portanto, não é uma religião, uma filosofia de vida, uma terapia, uma crença ou algo místico ligado ao campo sensível, a astrologia é uma complexa chave de leitura e interpretação da realidade, uma linguagem que decifra as assinaturas e encontra as correspondências entre as coisas do mundo: entre o que está em cima e o que está em baixo: entre o Céu e a Terra. A astrologia é um conhecimento hermético, por isso é finita, mas é um conhecimento vivo, impermanente como são as similitudes.

Conhecer a linguagem astrológica ajuda a traduzir esses mapas tão específicos que mostram as estrelas fixas e errantes que habitam o céu. E se sabemos os seus movimentos e somos capazes de prevêê-los, por correspondência, através das similitudes, somos também capazes de prever eventos na Terra e na vida das pessoas. O conhecimento dessa linguagem permite antecipar ocorrências, permite saber sobre o futuro, permite fazer uma cartografia da vida, uma cartografia dos corpos, torná-los paisagem, enxergar ao abrir, por exemplo, um mapa de nascimento, a paisagem que Agnès Varda disse que veríamos se abrissemos as pessoas¹⁶. Todos os dias, ao olhar para os acontecimentos mais cotidianos que nos cercam, é como se olhássemos os planetas orbitando à nossa volta, interagindo entre si. Cada pessoa carrega em si, uma parte de cada planeta que está no céu.

Faz anos que dedico tempo e esforço ao aprendizado dessa linguagem que é conhecida entre astrólogas e astrólogos como “astrologues”. Essa linguagem permeia e atravessa minha vida, permeia e atravessa minha palavra, meu olhar, meu fazer, minhas criações e produções. Por isso, a seguir, quero te contar um pouco sobre isso.

Sobre os métodos e os processos de criação em arte com astrologia

Quando cheguei em Brasília para cursar o doutorado em artes visuais na UnB, no primeiro semestre, durante a disciplina de Métodos e Processos na arte contemporânea ministrada pela professora Cecilia Mori, pensei e escrevi muito sobre métodos e processos e, pensando e escrevendo sobre esses métodos e esses processos, descobri, como quem tem uma epifania, algumas coisas sobre mim mesma. A primeira delas – que eu não sabia, mas que, muito possivelmente, todas as outras pessoas que me conhecem um pouco já sabiam sobre mim – é que mais do que caminhar para viver ou viver para caminhar¹⁷, caminho para olhar e, especialmente, para olhar e ver a luz. Curiosamente, muitas habitam o céu e refletem aqui na

12 Agamben, 2019

13 Foucault, 2007, p. 46

14 Agamben, 2019

15 Passagem do Evangelho de João, João 1:1.

16 Varda por Angès, 2019

17 Ukan, 2022.

terra. Quando entendi isso sobre mim, despontou essa história de luminosidade, luz, clarividência e muito fez sentido. Fez sentido a grande obsessão que tenho pela imagem. Eu busco por uma imagem. Uma imagem que eu não sei qual é, que eu não me sinto capaz de criar, que me atormenta e me falta. E por isso todos os dias fotografo, escrevo, desenho e observo tanto. E a imagem existe, há muito já disseram, porque existe luz. E eu me lembrei que pouco antes de me mudar para Brasília, antes da exibição de um filme do cineasta Takashi Makino na Cinemateca de Curitiba durante o Pan-Festival de Cinema Experimental em 2025, ele perguntou: de onde vem a luz no sonho, já que o sonho é feito de imagens.

Eu, atravessada pela astrologia, achei bonito como os sonhos são um dos assuntos que cabe na finitude da Lua, que é um lunar, e não pude deixar de lembrar que nasci durante uma Lua minguante ocupando o ponto mais baixo do céu, já quase invisível. Também não pude deixar de pensar que, quem ocupava a casa de júbilo do Sol, esse outro lunar, quando nasci, era o Saturno, o planeta que fala da morte, da bruxaria e de todas as coisas obscuras que você for capaz de pensar. Também pensei que o Sol estava se pondo, dando lugar à noite escura, sem Lua porque ela minguava. Muito provavelmente por isso, eu somente sou capaz de notar a luz à medida que aparecem as sombras; muito provavelmente por isso, a imagem para mim é esse grande tormento; muito provavelmente por isso, eu demorei tanto tempo para entender algo tão óbvio sobre mim mesma; muito provavelmente por isso, eu sonho pouco. E fiquei pensando também, sobre onde estavam os luminares quando você nasceu e sobre o que você sonhou nas últimas noites. Queria saber a paisagem que você é.

Mas pensando e escrevendo sobre esses métodos e esses processos que habitam o início de um doutorado que é o início de uma mudança de cidade que é o início de várias distâncias portanto e de vários termos por fim, entendi mais outro ponto relevante. Entendi que nas minhas buscas, que são cotidianas, eu nunca sei o que eu vou encontrar, mas, quando encontro, sei bem que era aquilo que procurava: uma assinatura. Para encontrar, eu geralmente olho para o horizonte, abro mapas, fixo os olhos em qualquer ponto que seja invisível ou abro um livro que me diga algo que eu não quero saber. Hoje, para te escrever este texto, eu não sabia por onde começar e senti uma dor aguda no meio das costas, senti a cabeça desencaixada do pescoço, as extremidades do corpo frias e, por isso, procurei por um poema.

Abri esse, que foi um dos últimos livros que comprei e que comprei porque alguém que conheço e que fala de amor leu para mim. Esse, um dos últimos livros que comprei, tem como título “Nossa vingança é o amor” e é feito dos poemas da Cristina Peri Rossi: folhee uma página e parei na 233 onde no topo está escrito: a sua morte não será esquecida. O poema diz:

Telefone para minha mãe
tem noventa e nove anos
e muita vontade de viver
está relativamente sã e contente
eu tenho trinta a menos que ela
de idade
e de vontade de viver
de modo que lhe pergunto
qual é a fórmula
a fórmula para desejar a vida
aos noventa e nove anos
e ela me responde: “O egoísmo, filha,
o egoísmo
e a falta de memória”.
Esquecer tudo:
eis um dos benefícios do Alzheimer
e eu que sempre me orgulhei
de minha boa memória.
“Por isso não foi feliz – diz ela –
você se lembra demais”.
Então pela primeira vez tenho
um pensamento agradável no dia
penso que minha mãe se esqueceu
da vez em que aos vinte e um anos
tentei me suicidar.¹⁸

A memória, assim como o sonho, é um dos assuntos que cabe na finitude da Lua, que é um luminar. É assim, é dessa maneira que encontro as assinaturas, é desse modo que as coisas se revelam nesta pesquisa, que é também a minha vida. Natalia Ginzburg¹⁹ me ensinou sobre a importância de situar as palavras na zona da verdade e da realidade, me ensinou sobre não pegar palavras emprestadas, mas a encontrar aquelas que são nossas, que nos constituem. Talvez, por isso, as coisas acontecem desse jeito e encontro, nesses encontros, o que está em mim e o que está no mundo: todas essas assinaturas. Deve ser assim com todo mundo, eu imagino.

Hoje, dia 17 de abril de 2026, dia de submissão deste texto, olhei para o céu e vi a Lua nova em áries. O início de uma luação com Lua, Sol, Mercúrio, Marte e Saturno em áries. Esse mapa fica impresso como um nascimento: o parto; o humor colérico cortante, a falta de tempo, o excesso de guerra. “Faz dias que eu não durmo. Tem manchas vermelhas na minha pele. Os olhos vermelhos de sono. Mas esse desejo impiedoso de te ver” – A Lua também chegou hoje em touro, onde está a Vênus. No dia 17 de abril de 2027 a Lua estará em virgem, um pouco ansiosa, sentindo o peso do próprio corpo sobre os pés: não insista em carregar pedaços do que já desmoronou.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Signatura rerum: sobre o método**. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019
- AL-BIRUNI. **The Book of Instruction in the Elements of the Art of Astrology**. Trad. R. Ramsay Wright, 1934 [1029 d.C]
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- GINZBURG, Natália. **As pequenas virtudes**. Trad. Maurício Santana Dias, 1 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2020.
- IBGE. **Convenções cartográficas**. 2022. Disponível em: <https://atlasescolar.ibge.gov.br/cartografia/21737-convencoes-cartograficas.html> Acesso em: 12/04/2026
- MARTINS, Roberto de Andrade. **A influência de Aristóteles na obra astrológica de Ptolomeu (O Tetrabiblos)**. Trans/Form/Ação, São Paulo, v.18 : p.51 -78, 1995.
- MAJRITI, Maslamah ibn Ahmad. **Picatrix: a medieval treatise on astral magic**. Trad.: ATTRELL, Dan. The Pennsylvania State University Press, 2019 [1004], p. 135
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008
- ROSSI, Cristina Peri. **Nossa vingança é o amor: Antologia poética (1971 - 2024)**. Org e Trad. Ayelén Medail e Cide Piquet. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2025
- UKAN, Thays. **Viver para caminhar: Caminhar para viver - experiências, imaginações e espacialidades dos pés**. RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. V. 08, ed. especial, dez., 2022, artigo nº 2290
- Varda por Agnès**. Direção: Agnès Varda e Didier Rouget. Produção: Rosalie Varda. França: Imovision, 2019.

19 Ginzburg, 2020.

- **Espaços Oníricos e os Living Environments:** Colette Justine como materialização do sonhar

Violet Vitória de Castro Pereira - PPGAV UNB

Resumo: Colette Justine, também conhecida como Colette Lumière, desenvolveu uma trajetória marcada pela dissolução das fronteiras entre arte e vida na cena nova-iorquina dos anos 1970. Entre suas produções, destacam-se os *Living Environments*, instalações compostas por tecidos, objetos cotidianos e luzes que configuraram atmosferas simultaneamente íntimas e públicas, reais e imaginadas. Este trabalho propõe uma leitura dessas obras a partir do conceito de espaço onírico, em diálogo com Gaston Bachelard, compreendendo-as como moradas do sonhar que instauram estados intermediários entre consciência e imaginação. Assim, o sonho é pensado não como fuga, mas como método de criação capaz de deslocar percepções, reinventar o habitar e expandir as possibilidades sensíveis da experiência estética.

Palavras-Chave: Sonho. Colette Justine. Instalação. Pintura. Performance.

Abstract: Colette Justine, also known as Colette Lumière, developed a trajectory marked by the dissolution of the boundaries between art and life within the New York art scene of the 1970s. Among her productions, the *Living Environments* stand out: installations composed of fabrics, everyday objects, and lights that created atmospheres simultaneously intimate and public, real and imagined. This paper proposes a reading of these works through the concept of oneiric space, in dialogue with Gaston Bachelard, understanding them as dwellings of dreaming that establish intermediate states between consciousness and imagination. Thus, dreaming is understood not as escape, but as a method of creation capable of displacing perceptions, reinventing ways of inhabiting, and expanding the sensorial possibilities of aesthetic experience.

Keywords: Dream. Colette Justine. Installation. Painting. Performance.

Ao acordar de um longo sonho as primeiras sensações que são percebidas se concentram em se estabelecer e aterrar em um novo real que desestabiliza uma suspensão de descrença anterior. Essa realidade permite através do contraste em estabelecer limites do onírico desdobramentos a serem incluídos nesse arcabouço referencial que é o pensar arte. O resultado de procedimentos artísticos que operam a partir de uma diluição dos limites de percepção comumente podem resultar em mais operações de aproximação e nesse sentido a artista Colette Justine é convocada neste trabalho para discutir essas questões (QUADROS, 2025).

Colette Justine é uma artista tunisiana que cresceu na França e participou de forma muito ativa na cena artística nova-iorquina. Conhecida por suas personas como Justine de “Colette is Dead Co” ou “Justine & the Victorian Punks” (1978–83), Mata Hari and the Stolen Potatoes (1984–86), Countess Reichenbach como parte da Bavarian Adventure (1986–91), the House of Olympia (1991–2001) em seguida Lumiere (Maison Lumiere 2001–2007), que teve o nome alterado a partir de uma destruição de seu memorável ateliê (COMPANY, 2026). A artista, hoje com 73 anos, desenvolve desde os anos 1970 um corpo de trabalho ao redor das relações arte e vida trabalhando com diferentes materialidades e técnicas que vão desde a pintura, performance, grafitti até a assemblagem.

Figura 1 - Beautiful Dreamer Series



Fonte: <https://www.flaunt.com/blog/colette-c>

Descrição: Fotografia colorida com fundo claro e liso, apresentando uma pessoa branca, usando um vestido volumoso, repleto de babados e texturas, em tons de rosa claro. A saia é bem curta na frente com uma cauda longa atrás, além de meias-calças também com babados e sapatos de plataforma alta, todos rosa claro. A pessoa tem cabelos loiros volumosos e cacheados, e segura uma sombrinha branca de renda sobre a cabeça. Ela está levemente inclinada para frente, olhando para um gato preto que está deitado de lado no chão e retribui o olhar (fim da descrição).

Seu desenvolvimento artístico cresceu a partir da convergência de diversas subculturas emergentes na época. Assim como a metáfora do seu próprio trabalho em que os diferentes materiais anexados com grampos, cola e amarrações materializam a potência dessas conexões de encontro e choque cultural, estético, político desenvolvem um aprofundamento conceitual explorando o que é feito mas também, como é feito. A artista se inseria nos espaços na nova iorque da década de 1970 apesar de uma carga de dificuldade maior por conta do seu gênero e participava de forma ativa de movimentos artísticos emergentes apesar de não se nomear como dentro de nenhum, além de, manter relações com artistas importantes no cenário artístico nova iorquino como Robert Smithson. Sua trajetória é carregada de procedimentos de ruptura, por ser considerada uma das pioneiras em processos de relação vida e arte. A artista passou por diversas transformações e capítulos em seu processo vida-arte, como por exemplo fundar a banda Justine & The Victorian Punks, ou um ato performativo de fingir a própria morte com o trabalho *Colette is Dead* (WHITE, 2025). Neste trabalho artista critica a condição de espetacularização da morte de artistas e a desvalorização de artistas vivos no mercado de arte e traz a tona sua produção em uma tentativa de alterar e protestar sobre práticas recorrentes na cena artística em que ela se relaciona como mencionado em entrevista:

“My art was trying to reach the invisible, the unknown. That’s what I’m reaching out for... I don’t care what the trend is... I don’t like trends because trends are things that happen and leave, and I’m interested in the eternal. Artists – I guess they’re called visionaries – they follow that line, and they’re mystical in a way. I try to stay away from describing myself as that, but that’s what interested me from the beginning: the metaphysics, magic, the mystery of life and art. I’m always seeking for another dimension. That’s what my soul is looking for, and whatever way I can manifest it, whether it’s canvas or performance, that’s my goal. (QUADROS, 2025)”¹

¹ Minha arte buscava alcançar o invisível, o desconhecido. É isso que eu procuro... Não me importo com as tendências... Não gosto de tendências porque elas acontecem e desaparecem, e eu me interesso pelo eterno. Artistas – acho que são chamados de visionários – seguem essa linha, e são místicos de certa forma. Tento evitar me descrever assim, mas foi isso que me interessou desde o início: a metafísica, a magia, o mistério da vida e da arte. Estou sempre em busca de outra dimensão. É isso que minha alma procura, e qualquer forma que eu possa manifestar isso, seja na tela ou na performance, é o meu objetivo. (QUADROS, 2025, tradução nossa)

A partir de uma continuidade de um corpo de trabalho que mescla projetos, Colette desenvolve em seu apartamento os Living Environments. Tais instalações tornam real o imaginado, instalações performativas em que o espaço vira arte. O trabalho era composto por um aglomerado de elementos e tecidos diversos como seda e tecido de paraquedas. Colette realizou algumas performances no local como dormir nas instalações enquanto permitia uma visita ao espaço. As aproximações da oniricidade de seu trabalho é muito vinculada a um caráter sonhado assumido em suas produções. O viver, performar e sonhar se mescla em produções instalativas como a performance e a mescla de elementos. A artista promove atravessamentos com o feminino e certa sensibilidade no olhar ao mesmo tempo que enfatiza revolta e rebeldia, a nudez vem como parte específica de certos trabalhos e em outros é retirada a partir de um processo extenso de auto análise e auto referência (FATEMAN, 2021). A partir do questionamento de Karly Quadros para Colette Justine em entrevista para o site Autre(QUADROS,2025,Tradução Nossa) “O que o mundo dos sonhos oferece para a gente?” É possível estabelecer uma conexão inicial entre a condição onírica de Colette e o conceito de Espaço Onírico.

Figura 2 - Living Environment



Fonte: <https://www.flaunt.com/blog/colette-c>

Descrição: Fotografia colorida de um ambiente interno, inteiramente revestido por materiais amassados em tons de bege, creme e branco, criando uma textura rugosa que cobre paredes, teto e móveis. No centro, em um vão que sugere uma porta, uma pessoa com figurino branco e cabelos volumosos segura uma cortina texturizada. À esquerda, há um objeto translúcido com iluminação interna verde e, à direita, uma luminária de mesa embutida na parede de tecido, emitindo uma luz quente amarelada. Cordas ou fios longos pendem do teto até o chão em primeiro plano (fim da descrição).

Os Espaços Oníricos são compreendidos aqui a partir do pressuposto que observamos o sonho de uma perspectiva majoritariamente visual, mas o conceito em questão fortalece a importância de pensar como essas operações criam situações com o mistério, o acaso e o segredo. De alguma forma a definição de espaços oníricos se aprofundam para além de uma concatenação plástica e sim como metodologia prática de vivência. Assim, o sonho desafia as etapas de produção de trabalhos artísticos ao de forma similar a como colette realiza seus procedimentos, seja incluído como parte marcante de um processo em arte.

Como dito por colette em entrevista para Katie Peyton na Bomb Magazine “I used sleep frequently as a metaphor in my work. It was a way to explore the line between dreaming and reality.”(PEYTON, 2013) e a partir disso fica evidente esse interesse em uma conexão do sonhar como método que se aproxima para o espaço, para o íntimo. Relacionando com Bachelard, em a poética do espaço, é possível conectar as instalações-performances de Colette com um processo centralizador da experiência do espaço a partir de uma aproximação do conceito de público e de íntimo.

A imensidão íntima como uma categoria de devaneio (BACHELARD, 2008) entra como esse procedimento relacional da produção de Colette Justine. Como dito por ele em a poética do espaço “Parece, então, que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços: o espaço da intimidade e o espaço do mundo tornam-se consonantes.” (BACHELARD, 2008, p.207). Ou seja, as construções, obras e além obra de Colette a partir de suas diversas variações e produções fomentam uma experiência estética que vai além da mera contemplação visual mas aproximam também de um entendimento dessas experiências como aproximação desse imaginário íntimo.

A leitura de Colette e seus *Living Environments* aponta, assim, para a possibilidade de compreender o sonhar como método, sugerindo ressonâncias com práticas artísticas contemporâneas que, em diferentes linguagens, mesclam devaneio, espaço e experiência sensível. Sendo assim, a produção da artista possibilita um possível aprofundamento quanto às relações específicas de cada trabalho, mas em linhas gerais ao observar seu corpo de trabalho como um todo observa a potencialidade de um estudo aprofundado de suas referências, o material a respeito da artista é majoritariamente composto de entrevistas e por isso, há um apego em se falar não só de sonho mas também de memória.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COLETTE MAISON LUMIERE. *Colette Maison Lumiere – Enzo Capió “Portrait of the Artist in her Studio” (Part 1 of 2)*. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GL9jEghCKMk>. Acesso em: 17 abr. 2026.

COLETTE MAISON LUMIERE. *Colette Maison Lumiere – Enzo Capió “Portrait of the Artist in her Studio” (Part 2 of 2)*. YouTube, [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/@colettetheartist>. Acesso em: 17 abr. 2026.

COLETTE THE ARTIST. *Official website*. Disponível em: <https://collectcolette.com/>. Acesso em: 17 abr. 2026.

COMPANY GALLERY. *Colette Lumiere*. New York: Company Gallery, [s.d.]. Disponível em: <https://companygallery.us/artists/colette-lumiere>. Acesso em: 17 abr. 2026.

FATEMAN, Johanna. *Colette Lumiere. 4Columns*, 2021. Disponível em: <https://4columns.org/fateman-johanna/colette-lumiere>. Acesso em: 16 abr. 2026.

GETSY, David J. *Waking Dreams: Colette’s Performance Art. Pioneer Works Broadcast*, 10 out. 2023. Disponível em: <https://pioneerworks.org/broadcast/colette-david-getsy>. Acesso em: 17 abr. 2026.

PEYTON, Katie. *Colette Lumière: The Iconic Colette Lumière on her Numerous Personas and her Influence on Pop Culture*. BOMB Magazine, 2 maio 2013. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/2013/05/02/colette-lumi%C3%A8re>. Acesso em: 17 abr. 2026.

QUADROS, Karly. *Everything She Touches Turns to Gold: an Interview of Colette Lumiere*. Autre Magazine, 11 fev. 2025. Disponível em: <https://autre.love/interviews/main/colette-lumiere-company-gallery>. Acesso em: 17 abr. 2026.

SPOTIFY. *Justine & The Victorian Punks*. Página de artista. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3hjQ83h0S5hyh9ingli171>. Acesso em: 17 abr. 2026.

THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). *Installation images*. New York: MoMA, [s.d.]. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3976/installation_images/44244. Acesso em: 17 abr. 2026.

VOGEL, Wendy. *Colette Lumiere’s “Notes on Baroque Living: Colette and Her Living Environment, 1972–83”*. e-flux Criticism, 2021. Disponível em: <https://www.e-flux.com/criticism/439353/colette-lumiere-s-notes-on-baroque-living-colette-and-her-living-environment-1972-83>. Acesso em: 17 abr. 2026.

WHITE, Katie. *Why Don’t More People Know Colette, the Shape-Shifting Punk Victorian Queen of 20th-Century Art?* Artnet News, 25 fev. 2025. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/colette-lumiere-2611782>. Acesso em: 17 abr. 2026.

IX

D

O

M

V

ISBN: 978-65-977260-0-4

BR



9 786597 726004