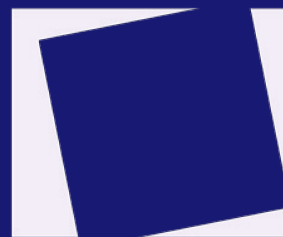


PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

51

V. 29
MAIO 2025
e-ISSN-2179-8001

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor
Marcia Barbosa

Vice-Reitora
Pedro Costa

INSTITUTO DE ARTES

Diretor
Carlos Eduardo Fescher

Vice-Diretora
Jéssica Araujo Becker

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenadora
Daniela Pinheiro Machado Kern

Coordenadora Substituta
Alberto Semler

Assistente Administrativo
Rafael Brum de Oliveira

Bolsista PPGAV
Thiago Costa Rolin

PORTO ARTE: REVISTA DE ARTES VISUAIS

EQUIPE EDITORIAL
Claudia Vicari Zanatta
Eduardo Ferreira Veras (editor-chefe)
Felipe Caldas
Joana Bosak de Figueiredo
Marilice Villeroy Corona
Marina Bortoluz Polidoro

Bolsista PAEP
Mat Jardim Santos

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Medeiros (UFPA, Belém, Pará)
Androula Michael (UPIV, Amiens, França)
Annateresa Fabris (USP, São Paulo, Brasil)
Isabel Sabino (FBAUL, Lisboa, Portugal)
Joaquin Barriendos (ITESM, Guadalajara, México)
Raquel Henriques da Silva (UNL, Lisboa, Portugal)
Raquel Stolf (UDESC, Florianópolis, Brasil)
Suzete Venturelli (UnB, Brasília, Brasil)
Victor I. Stoichita (UNIFR, Fribourg, Suíça)

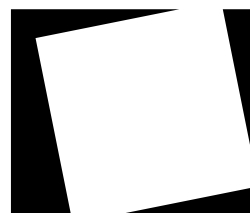
PROJETO GRÁFICO

Geovane Neves da Silva

EDITORAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO

Thaís Franco

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Porto Arte. – v. 1, n. 1 (jun. 1990). Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1990 - .

Semestral (jan./jun.)

A partir do v.5, n. 8 (nov. 1993) passa a incorporar o subtítulo Porto Arte : Revista de Artes Visuais.

Os anos de 2015 e 2016 tiveram uma edição comemorativa por ano. As edições semestrais seguem em janeiro de 2017 com o n. 36.

e-ISSN 2179-8001 (versão digital)

1.Arte : Periódicos. 2. Artes Visuais – Periódicos. I.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

CDU 7 (05)

Silvia Holler – CRB 10/2456

Versão digital:

<http://seer.ufrgs.br/portoarte>
portoarte@ufrgs.br

Como citar:

Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 28, n 51, jul.2024. e-ISSN 2179-8001



Die S S O D



Editorial: Estratégias de enfrentamento à crise climática

Claudia Vicari Zanatta (UFRGS)

ORCID: 00-0003-1312-6203

Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)

ORCID: 0000-0002-8454-1589

Diego Rafael Hasse (UFRGS)

ORCID: 0000-0002-1952-2218

Osvaldo (Vado) Vergara Borges (UFRGS)

ORCID: 0009-0003-9153-5456

O choque diante das enchentes de maio de 2024, no Rio Grande do Sul, deu vazão a uma convocatória que buscava compor um dossiê especial para a **Porto Arte - Revista de Artes Visuais**. Imaginamos que textos e imagens ajudariam a compreender melhor o cenário de emergência climática global e os diferentes papéis que as artes visuais podem assumir nesse debate. A adesão foi tão ampla que os proponentes do dossiê – a professora Claudia Zanatta, o professor Eduardo Veras e os doutorandos Diego Hasse e Osvaldo (Vado) Vergara Borges – decidiram compor não um mas dois números em torno do tema.

O primeiro volume do dossiê **Arte e Emergência Climática**, publicado no final de 2024, reuniu nove textos e cinco ensaios visuais. Entre os convidados, figuravam o filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi, que nos ofereceu um artigo inédito, e Sylvia Furegatti, artista visual e professora da Unicamp, que compôs um arranjo de imagens da Floresta Amazônica especialmente para a revista. Para além desses convites, a convocatória atraiu pesquisadores atuantes no Rio Grande do Sul, em São Paulo e na Argentina.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

O segundo volume do dossiê traz nova série de artigos e ensaios que vêm a público pela primeira vez. A edição começa com um texto de José Albelda, artista, professor e pesquisador espanhol. Conhecido por suas investigações em torno de arte natureza e ecologia, ele discute quais seriam as linguagens e as linhas de pensamento criativo mais adequadas no enfrentamento da crise ecossocial planetária.

Na sequência, publicamos um artigo da pesquisadora argentina Mónica Bernabé. Professora Emérita da Universidad Nacional de Rosario, ela examina como as cosmovisões indígenas – em particular, a guarani – vêm dialogando com poéticas que se ocupam de questões ambientais.

Os artigos seguintes deste dossiê foram submetidos e aprovados no processo de avaliação por pares cegos: a professora Rosa Maria Blanca, da UFSM, analisa proposições de arte contemporânea e literatura que acionam subjetividades próprias de situações em que imperam desastres climáticos; o trio formado por Marina Souza Lobo Guzzo, Ana Luiza Azevedo Dupas e Kidauane Regina Alves – pesquisadoras da Unifesp – propõe que o descanso e a contemplação sejam percebidos como ato político contra a aceleração e a imposição de produtividade no mundo contemporâneo; Guilherme Susin Sirtoli e Mônica Greggianin voltam o pensamento a intervenções que, em tempos de emergência ambiental, entrelaçam arte e política no contexto urbano. Por fim, Pietro de Mello Ferreira, mestrando no PPGAV / UFRGS, aborda – literal e metaforicamente – a marca que a lama deixou no *Painel Afrobrasileiro*, obra de Pelópidas Thebano fixada no Centro de Porto Alegre.

Claudia Vicari Zanatta e Osvaldo (Vado) Vergara Borges, proponentes do dossiê, abrem a sessão Ensaio Visual, questionando o impacto da razão neoliberal nos modos de existência de um “bioma urbano”. Na mesma sessão, o artista Hugo Fortes, professor da USP, apresenta um ensaio fotográfico que documenta, a partir de imagens quase abstratas, a devastação provocada por incêndios na região do cerrado, na Chapada dos Veadeiros, em Goiás. Nos ensaios seguintes, a mestranda Julia Nogueira (Unicamp) pergunta-se – por meio de uma instalação criada por ela, com resíduos de papelão – o que pode nascer a partir da ruína; a professora Va-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

nia Sommermeyer (UFRGS) investiga, um mês após a enchente em Porto Alegre, as alterações visíveis na paisagem urbana.

Na sessão Artigos e Ensaios, apresentamos textos que não integram o dossiê. O primeiro deles é uma versão por escrito da conferência que Hélio Ferverza proferiu em julho de 2024, no Centro Cultural da UFRGS. A reflexão, que assinalava o encerramento das atividades do artista como Professor Permanente do PPGAV / UFRGS, volta-se a duas experiências artísticas desenvolvidas em torno do ato de caminhar: *this way brown* (1960-1964), do holandês Stanley Brouwn, e *Túnel – Desenho ao longo de dois planos* (1969), do brasileiro Luiz Alphonsus. É motivo de orgulho para nós, editores, contar com essa contribuição de Ferverza.

No ensaio textual “Experimentações institucionais”, Paola Fabres analisa criticamente a 15ª edição da Documenta de Kassel, na Alemanha (2022), enfatizando os aspectos curatoriais da exposição, bem como as potencialidades e os limites da proposição do coletivo indonésio Ruangrupa.

Pesquisadores no campo do Design, atuantes na Universidade do Estado de Minas Gerais, Sérgio Luciano da Silva e Rita Aparecida da Conceição Ribeiro buscam atualizar, no artigo seguinte, o debate em torno das noções de *artefato*, *utensílio* e *instrumento*. Por fim, André Cabra Honor, professor da UnB, propõe um guia teórico para o estudo da arte da azulejaria na América Portuguesa.

Na sessão dedicada a traduções de outros idiomas, a professora Marina Câmara (UFRGS) verte para o português um texto sobre crítica institucional, de autoria da italiana Angela Giovanna Vettese, do Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza.

Esperamos que todas essas proposições entusiasmem nossos leitores e que a segunda edição do dossiê complemente para o aprofundamento do pensamento crítico sobre o tema da emergência climática.

Boa leitura!



Emergencia y creatividad: pensamiento y arte para un nuevo paradigma decrecentista

José Albelda

Centro de Investigación Arte y Entorno
Universitat Politècnica de València

Cada época alumbra su arte y nos brinda sus cosmovisiones, tanto dominantes como alternativas. Asimismo, el arte que surge como respuesta a tiempos de transición tiene, como la propia crisis que los ha generado, su propia evolución. No es lo mismo propuestas que nos advierten de lo que está por venir, propias de las etapas primeras, que proyectos que ya se ubican en el inicio del descenso sociometabólico –si nos centramos en nuestra crisis ecosocial planetaria–, cuando ya emergen nuevos paradigmas de sostenibilidad, decrecimiento y resiliencia aunque sea como germen o proyecto. El presente artículo se ocupa de esta lógica evolución, así como de analizar las líneas de pensamiento creativo y los lenguajes artísticos que resultan más adecuados para este tiempo de inicio del declive.

El concepto de emergencia climática, que organiza desde el mismo título el presente dossier, implica semánticamente algo nuevo, agudo e inesperado que exige una respuesta rápida. Sin embargo, si bien la idea ya se ha asentado en la jerga política y mediática, las respuestas culturales no acaban de estar a la altura de lo que se espera del citado término. En primer lugar no es algo inesperado: desde los años cincuenta del siglo pasado se conocía la relación entre la emisión de gases de efecto invernadero y el aumento de la temperatura¹, y desde el *Informe sobre los límites al crecimiento* (Meadows et al., 1972) se sabía que en la segunda y siguientes décadas del siglo XXI las curvas de disponibilidad de recursos naturales así como las de consumo, contaminación y población se cruzarían peli-

1 A nivel divulgativo esto se narra muy bien en el documental Una verdad incómoda presentado por Al Gore (2006).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

grosamente en sentido inverso: menos recursos frente a mayor población, contaminación y consumo en un mundo con emisiones de CO2 desatadas. Por tanto nos enfrentamos a la realización de un anuncio hecho hace más de medio siglo y no a un proceso inesperado, aunque cada desastre mal llamado “natural” nos sorprenda y nos recuerde la idea de emergencia.

La pregunta pertinente sería si por debajo del término “emergencia climática” lanzado por políticos y medios de comunicación, y reforzado por muchas cumbres climáticas, paneles de expertos y buenas declaraciones de intenciones, hay una respuesta sistémica adecuada a dicha emergencia. En realidad no parece ser así, según deducimos del gráfico de aumento histórico de emisiones, donde figuran los años de las principales cumbres vinculadas a lograr la estabilidad climática (**Fig. 1**), sin que ninguno de estos hitos haya influido ni lo más mínimo sobre la tendencia principal. Parece que de la experiencia del dolor y del desastre surge, imperativa, la necesidad de crear un término que represente simbólicamente el estado de excepción, así como un conjunto de medidas de respuesta que, las más de las veces, acaban siendo demasiado débiles o proyectadas a un futuro demasiado lejano como para ser eficaces. Y nos contentamos con ello. La emergencia queda, pues, en las palabras de las declaraciones institucionales y en nuestro imaginario, pues sentimos la necesidad de “hacer algo”, pero no nos planteamos cual va a ser su efecto real, su grado de eficacia. Sabemos que algo anda mal y cada desastre nos lo recuerda, pero las medidas que tomamos son, sobre todo, reactivas y de corto plazo, de “respuesta al desastre” y no de cambio sistémico. Por contra, abordar la idea de “urgencia” desde el arte y la cultura, aunque resulte paradójico no implica necesariamente, como veremos, el lanzamiento de propuestas desde un inmediateismo quizás poco perdurable. Al contrario, cuando hablamos de una transformación de la cosmovisión, en gran medida trabajamos en un sentido diametralmente opuesto a la gran inercia aceleracionista de la modernidad; aunque no dejamos de caer en una contradicción: abogamos por la lentitud consciente, pero al mismo tiempo no disponemos de tiempo para una evolución progresiva hacia modelos de sociedades sostenibles, haría falta una revolución.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

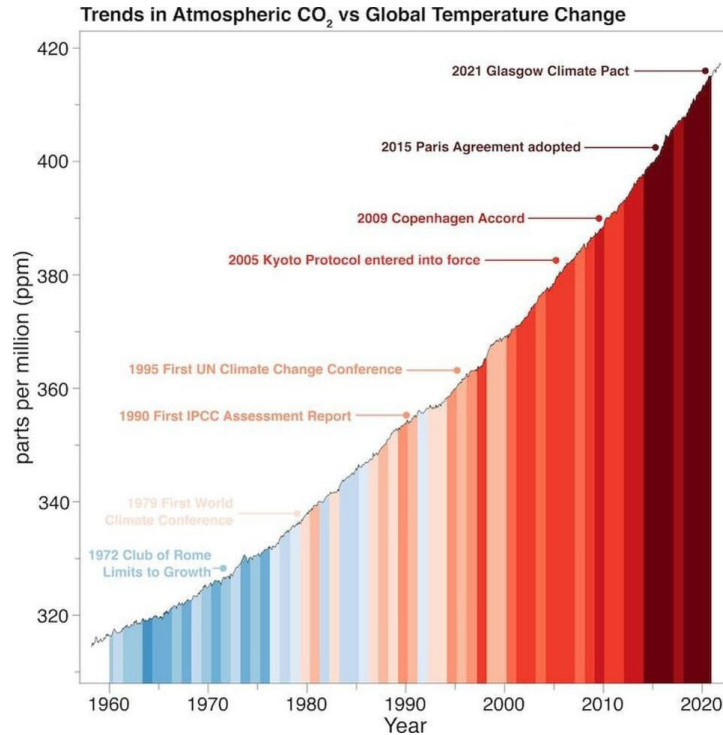


Fig. 1. Aumento histórico de emisiones de CO2

De la excepcionalidad a un nuevo escenario

Comenzaremos por cuestionar la idea de excepcionalidad. Cuando lo excepcional se hace mucho más periódico –fenómenos extremos que ocurrían cada 100 años ahora suceden cada 5 o 10 años–, hemos de aceptar que asistimos a una modificación en la dinámica de la biosfera en relación a nuestra capacidad de respuesta, lo que llamamos un “cambio sistémico”: el clima ha cambiado, de manera que la ubicación y tipología de los asentamientos humanos, nuestro modelo de civilización y el sistema económico que habíamos creado en relación a un clima concreto y mayormente estable ya no tienen por qué funcionar bien. No se trata, pues, de insistir en la idea de excepcionalidad --pues ya no se da la distancia temporal que justifica dicho calificativo–, sino de aceptar las nuevas reglas del juego: lo anteriormente inesperado y alarmante se convierte en una nueva normalidad. Sin embargo la idea de un clima más extremo, que pone fin a los 10.000 años de estabilidad del Holoceno –la que ha permitido el sedentarismo, la agricultura y, finalmente, nuestro gran predominio como especie



en la biofera– es algo para lo que psicológicamente no estamos todavía preparados. Podemos hablar de emergencia climática, de nuevas medidas para afrontar el cambio, de proyectos de descarbonización, etc., pero lo que nos muestran las gráficas de translimitación de marcadores de estabilidad biosférica (**Fig. 2**) es el marco propicio para el comienzo del declive de nuestra civilización ante un medio físico cada vez menos acogedor, y para eso no estamos culturalmente preparados, de ahí que no abordemos correctamente el problema, pues nos sobrepasa.

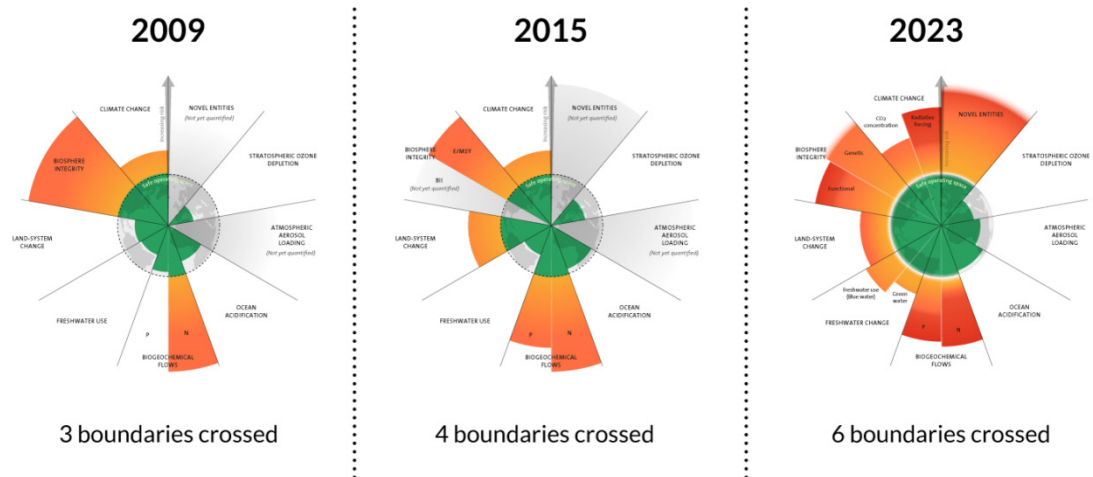


Fig. 2. Translimitación de marcadores de estabilidad biosférica

La importancia del análisis sistémico

Sin embargo el compromiso con la verdad y la necesidad de actuar a partir de lo que científicamente ya sabemos nos obligan a un cambio de discurso y de propuestas, aunque nos alejemos de lo políticamente correcto. De acuerdo con lo que nos ha enseñado la teoría y la dinámica de sistemas, los grandes cambios climáticos que estamos sufriendo no son reversibles en tiempo histórico humano, pues atienden a una lógica física y termodinámica acorde con el carbono que actualmente hay en la atmósfera –426 ppp en la última medición de julio de 2024–, niveles desconocidos desde hace cinco millones de años, al inicio del Plioceno, con un tipo de clima y de conformación de la biosfera muy distintos a los que actualmente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

conocemos. La dinámica de un sistema también nos marca sus límites y su abanico de posibilidad, desde lo más probable hasta lo extremadamente improbable, en el comportamiento de sus elementos y variables. Las series históricas de datos climáticos, por ejemplo, nos permiten prever con bastante exactitud cuál va a ser su evolución en el tiempo, así como el margen de probabilidad del aumento de temperaturas. Dentro de lo probable está la continuidad BAU –modelo tecnoindustrial capitalista que busca el crecimiento continuo de la economía– con toques de *Green New Deal* y correcciones cosméticas, que nos llevará a un aumento sostenido de las emisiones y, por tanto, de las temperaturas, hacia un horizonte medio de +3C, con respecto a la temperatura de la era preindustrial, para finales de siglo. Mientras que lo máximamente improbable sería la total descarbonización de la economía –modelo revolucionario– y el acelerado aumento de los sumideros de carbono para lograr no sobrepasar un calentamiento de +1,5/2C que es el límite acordado en la Cumbre Climática de París, en 2015. Algo que científicamente ya no resulta defendible, si bien los políticos lo siguen afirmando con total convicción.

Hasta la fecha, la inercia del sistema ha sido mucho más poderosa que cualquier razonamiento científico y cualquier análisis humanista holístico que puntualmente nos han ido advirtiendo del final desastroso al que nos conduce este equivocado camino de desarrollismo ciego. No solo el calentamiento global va a seguir provocando fenómenos meteorológicos extremos y, posiblemente, paralizar la corriente oceánica termohalina (**Fig. 3**), responsable del equilibrio climático del Atlántico Norte, sino que nos enfrentamos a muchos otros problemas que tienen que ver con el incremento de población, la sobreexplotación de recursos, la huella ecológica planetaria sobredimensionada, el acabamiento de los combustibles fósiles que sustentan nuestra economía o el extractivismo desmedido. Todo ello oportunamente señalado hace ya más de 50 años por el informe Meadows. A la par que el conocimiento de la dinámica de sistemas nos dice que el cambio climático no se va a poder parar –aunque sí minimizar, si disminuimos la emisión de GEI a la atmósfera–, también nos indica que la inercia del desarrollismo y de la burbuja antropocéntrica no va a revertirse a tiempo; entrando, por tanto, en un periodo de multicolapsos –que ya hemos



iniciado– al no poder mantenerse la misma dinámica de crecimiento que el modelo dominante necesita. Un sistema poderoso se asemeja a un superorganismo con un *telos* muy definido: tenderá a su objetivo sin escuchar advertencias, aunque ello implique su propia destrucción final. Es el mismo principio de una plaga, que muere masivamente cuando su población siempre creciente acaba con todos los recursos disponibles, sin mediar autorregulación. Ciertamente esto choca con nuestra parte de naturaleza racional, así como con nuestra capacidad prospectiva y de anticipación. No resulta fácil aceptar que conociendo desde hace setenta años cómo iba a evolucionar el camino emprendido, no hayamos podido modificarlo a tiempo.

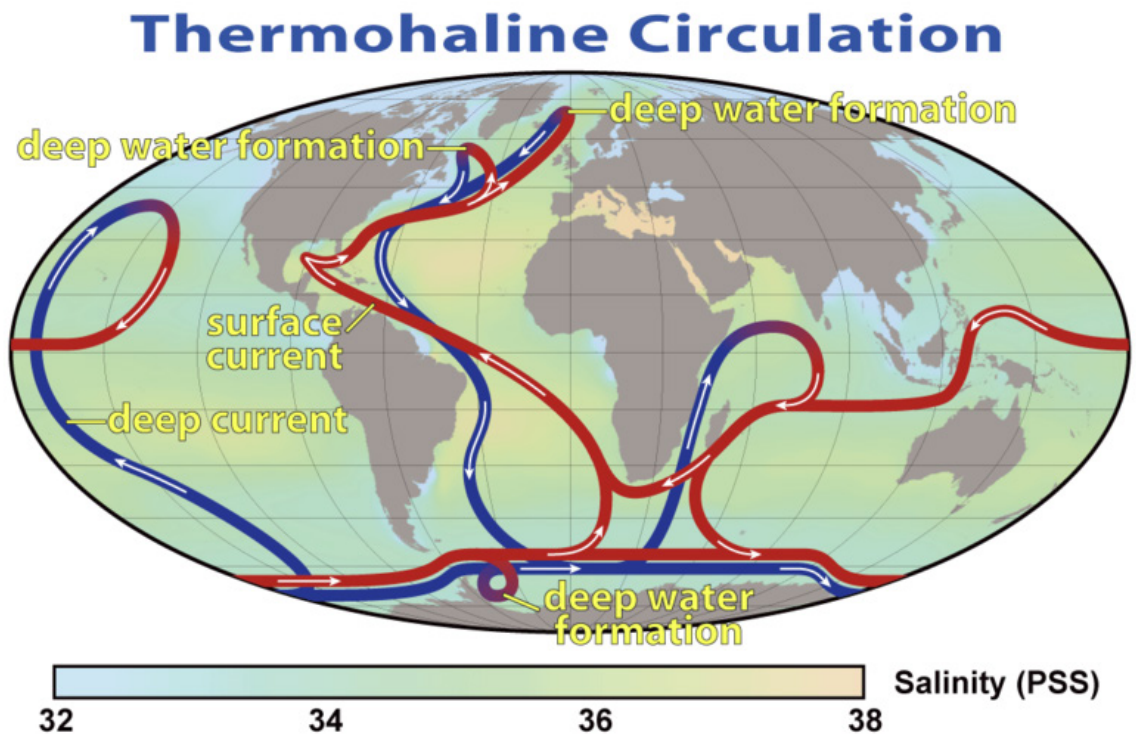


Fig 3. Corriente oceánica termohalina

Por lo tanto la verdad y la razón, por sí mismas, no tienen siempre la capacidad de cambiar el rumbo que nos conduce hacia el precipicio; es algo que debemos asumir. Pero, a su vez, también como cualquier orga-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

nismo, una civilización no quiere morir, incluso es posible que niegue su deterioro. Recuerdo una ponencia de Jorge Riechmann en un congreso que organizamos hace unos años: él la fundamentó a partir del libro de Roy Scranton *Aprender a morir en el Antropoceno* (2021), y nos habló de la inevitabilidad de lo que podemos llamar el descenso metabólico de la sociedad termointustrial. El público –gente versada en el tema, por cierto– decía que aquello era demasiado pesimista. Pero no, era plenamente realista a partir de los datos con que ya contábamos. El realismo, desde la *volundad de verdad*, nos debe llevar a plantear los escenarios probables, nos gusten o no, frente a la tentación de recalar en un pensamiento positivo infundado y en la defensa de lo deseable pero improbable. La prospectiva, o ciencia de la anticipación, nos permite precisamente diseñar con suficiente tiempo estrategias de adaptación y mayor resiliencia ante los escenarios adversos de alta probabilidad.

De todo ello podemos colegir, decíamos, que las dinámicas más poderosas de un sistema tienden a seguir su tendencia por encima de las posibles medidas correctivas. Si bien esto es así en general, siempre se pueden producir acontecimientos revolucionarios que modifiquen drásticamente la tendencia principal. Estos modelos de contrainercia exitosa suelen depender más de causas catastróficas –como la COVID, que modificó durante un año la gráfica de emisiones mundiales de GEI–, que de acuerdos sociopolíticos y culturales. El conocimiento de los escenarios de probabilidad es, en cualquier caso, esencial para ver en qué centramos el esfuerzo efectivo, como más adelante veremos. No obstante, a pesar de lo poco probable, no por ello hemos de dejar de dar pasos conscientes hacia la revolución necesaria, puesto que se trata de un imperativo moral.

Para iniciar un decrecentismo ordenado, que sería el primer paso, hemos de comenzar por cuestionar la actual cosmovisión dominante, con todo lo que ello implica; empezando por dejar de creer en los antiguos dioses: el paradigma del crecimiento sostenido, el antropocentrismo extremo y la fe en el solucionismo tecnocientífico. Las tres creencias van de la mano. Lo primero es abandonar la fe en que se puede crecer siempre en una biosfera finita. Lo segundo, titánico, lento, siempre con altibajos, es co-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

menzar a construir un nuevo paradigma, asentando las bases de sociedades con sistémicas más sustentables, a la vez que arrostramos un tiempo de decrecimiento y multicolapsos. Necesariamente va a ser así, no podrá darse una transición sin dosis de dolor y sufrimiento, pues las ventanas de oportunidad se cerraron hace más de medio siglo². Sin embargo, los caminos de la ecología profunda (Naess), la vía de la simplicidad (Trainer) y el pensamiento gaiano (de Castro), son marcos de cosmovisión adecuados para sustentar y potenciar el decrecimiento ordenado, que es nuestro reto principal, si bien tienen una implantación todavía muy escasa³.

El sentido del actuar

¿Entonces? ¿hemos de aceptar sin más objeciones un determinismo sistémico? ¿no hay nada que hacer? No, en absoluto, hay mucho y muy urgente que hacer. A partir de lo que nos muestra la historia, ninguna civilización ha aceptado su declive sin luchar; pero no cualquier acción es oportuna en cada momento de la curva de descenso. Hemos de afrontar el declive a partir de la ética y de la razón, pero también desde el conocimiento de la dinámica de sistemas, para no desanimarnos ante determinados fracasos que podrían evitarse y para elegir las mejores estrategias. Si recurrimos a la perspectiva militar, que busca siempre la máxima eficacia –recordemos que la llamada “economía de guerra” ha sido la opción más recomendable para determinadas situaciones de excepción–, veremos que no siempre la lucha frontal tendrá sentido. En función de las fuerzas a las que nos enfrentamos, en ocasiones procederá diseñar una estrategia de guerrillas, de resistencia, incluso una retirada táctica. No es algo diferente en nuestro caso.

Centrándonos en el arte en relación a la crisis ecológica, que es el contexto de reflexión dialéctica de este dossier, podríamos, a grandes

² Riechmann nos recuerda en varios de sus libros que en los años 60/70 del siglo pasado la ventana de oportunidad necesaria para un giro hacia sociedades sostenibles estaba aún abierta, pero el triunfo de la doctrina TINA de Margaret Thatcher y Ronald Reagan en las décadas posteriores la cerraron definitivamente.

³ No así la teoría al respecto, que crece a buen ritmo. Ver, por ejemplo, el libro de Adrián Almazán y Luis G. Reyes (2023b).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

rasgos y simplificando mucho, delimitar tres grandes perspectivas de la creación artística en relación al cambio climático y la crisis ecosocial. La primera tendría que ver con la denuncia: señalar las dinámicas culturales que deterioran los ecosistemas y/o aceleran el calentamiento global. Pensemos en la obra de Regina José Galindo, en concreto algunas performances muy explícitas donde ella misma, desnuda, se enfrenta a un tanque o una excavadora; o el más conocido y didáctico ejemplo de la instalación *Ice Watch* en la cumbre climática de París de 2015, el reloj de hielo de Olafur Eliasson –con bloques traídos del Ártico, por cierto– que implacablemente se iban derritiendo, a modo de advertencia, ante los ojos y al tacto de los paseantes. Los objetivos de denuncia, tanto de los hechos como de sus artífices, han tenido un amplio recorrido durante unos tres decenios⁴, pero --desde la urgencia– podemos afirmar que la propia inercia del desarrollismo ha superado con creces estos y muchos otros intentos de concienciación. No por ello hay que dejar de denunciar, si bien quizás no deba ser, ahora, la estrategia prioritaria. En ocasiones, cuando veo unos activistas de Greenpeace abriendo una pancarta para denunciar una agresión, me sigo alegrando de que se visibilice cualquier realidad negativa, pero pienso que es poco poderosa una pancarta como para parar una autopista, una nueva macrogranja, una nuclear en pleno funcionamiento⁵. Bien están tanto el arte de denuncia –una parte del *artivismo*– como la pancarta ecologista, pero su efecto es muy limitado; de hecho, por debajo de su posible eficacia, estas acciones también tendrían que ver con la necesidad de autorrepresentación pública, mostrándose haciendo lo correcto desde el ecologismo o el arte comprometido con causas éticas.

La segunda perspectiva tiene que ver con la actitud proactiva. Un arte que propone dinámicas socioculturales de reequilibrio entre naturaleza y cultura, señalando los caminos más adecuados. Recordemos conocidos ejemplos pioneros en las últimas décadas del siglo pasado, proyectos que han sido muy citados como *Wheatfield – A Confrontation: Battery*

4 Ver al respecto la interesante semblanza de los caminos recientes del arte en relación al cambio climático y la crisis ecológica en (Parreño, 2023).

5 Muy interesante la evolución de Paul Kingsnorth (2019) al respecto, avisando de los escasos triunfos del activismo ecologista de las últimas décadas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

Park Landfill, Downtown, de Agnes Denes en 1982; *Time Landscape* de Alan Sonfist, o los proyectos de descontaminación de Mark Dion o de Hans Haacke. Desde la creatividad propia del arte, esta línea de proyectos proponía nuevas ideas para colaborar en la defensa de lo importante ecológico; un arte muy cercano a la acción restaurativa o a las iniciativas ecologistas, y en ocasiones en alianza con ellas. Han pasado más de 40 años desde estas propuestas fundacionales, y esa línea de actuación ha seguido adelante junto con muchas campañas de grupos ecologistas que han apoyado la descontaminación, la restauración de territorios degradados o la recuperación de los ecosistemas. Sería el caso, por ejemplo, de la obra plural de Lucía Loren, especialmente sus reflexiones sobre las culturas agrícolas en equilibrio con el territorio, así como los proyectos restaurativos de Helen Mayer y Newton Harrison, que podríamos calificar como arte ecosistémico. En este campo, como en otros, el arte puede aportar un punto de vista especialmente creativo a las iniciativas ciudadanas y ecologistas. No sería demasiado distinto al papel que la música jugó en apoyo a los movimientos pacifistas y antiapartheid en los años 70 y 80 del siglo pasado: recordemos las canciones de Joan Baez –y también de Bob Dylan– en la *Marcha sobre Washington* de Martin Luther King o la decidida implicación de la cantante *folk* contra la guerra del Vietnam: la creatividad artística siempre ha sido un apoyo importante para la defensa popular de las causas éticas.

El tercer campo que queda por proponer es el cultivo de un arte y de una estética que se planteen, como principal objetivo, la resiliencia y el diseño de sociedades en decrecimiento y simplificación necesaria. Partiendo de la aceptación de que nuestros modelos desarrollistas no tienen posibilidad de continuar durante mucho tiempo más, procede enfocar la creatividad hacia el descenso y la adaptación. Esta es la propuesta en la que más vamos a profundizar, pues es la que coincide con el escenario más realista. Si consultamos la incontestable actualización de los gráficos del informe Meadows (**Fig. 4**), necesariamente hemos de priorizar las respuestas culturales ante los escenarios más adversos: autolimitación del consumo, relocalización de la economía y autocontrol de la natalidad, a la vez que trabajamos por una vida buena austera y democratizable. Pero

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

el esfuerzo de decrecer conscientemente, el gran proyecto de implantar sociedades más resilientes y sostenibles es, de momento, contrario a la inercia principal crecentista; y tampoco encaja con nuestro imaginario de abundancia deseable, tan sólidamente enraizado por el capitalismo. Es por ello que el camino de lo simbólico, la creatividad propia del pensamiento artístico y de los relatos culturales pueden contribuir en dicho cambio de objetivos.

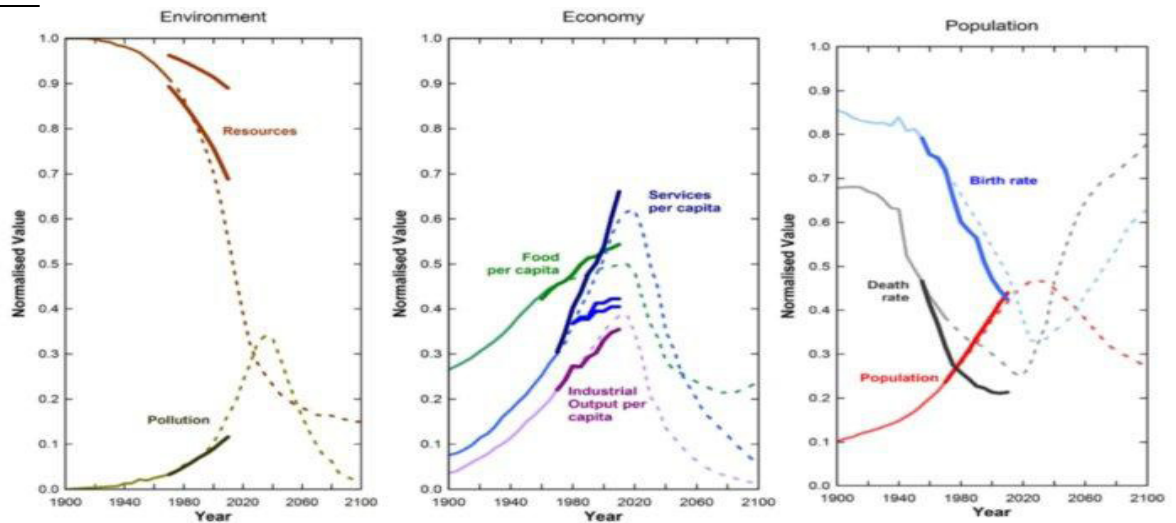


Figure 1. LTG BAU (Standard Run) scenario (dotted lines) compared with historical data from 1970 to 2010 (solid lines)—for demographic variables: population, crude birth rate, crude death rate; for economic output variables: industrial output per capita, food per capita, services per capita (upper curve: electricity p.c.; lower curves: literacy rates for adults, and youths [lowest data curve]); for environmental variables: global persistent pollution, fraction of non-renewable resources remaining (upper curve uses an upper limit of 150,000 EJ for ultimate energy resources; lower curve uses a lower limit of 60,000 EJ [Turner 2008]).

Fig. 4. Evolución gráfica Informe Club de Roma

Una estética humilde para tiempos de decrecimiento

Por lo tanto, el camino hacia una cultura de la autocontención y la suficiencia (Riechmann et al., 2018) necesita también de un arte y de una estética que lo configure y lo potencie. Es, sin embargo, posible que fruto de nuestra actual aceleración va ya nos alcanzando, más pronto que tarde, tiempos extremos –en lo ambiental, pero también en lo sociopolítico–. La historia nos ha enseñado que cuando una sociedad se tensa tanto que solo existen explotación y supervivencia no queda mucho espacio para el arte, ni siquiera para el arte crítico; pero ahí seguirá, empecinada, la estéti-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

ca. Ella no puede desaparecer, porque es la expresión inconsciente de una determinada materialización cultural, del tipo que sea. Podríamos afirmar que ningún cambio eficaz de conciencia y de actitud colectiva será posible sin el acompañamiento de una estética que dé forma esa nueva cosmovisión; sin las imágenes que representen la nueva tierra prometida, sin la guía clarificadora del itinerario a recorrer. No se ganan guerras ni se consolidan revoluciones sin los símbolos y los relatos visuales que las hacen deseables. A priori y durante los procesos de transformación para mantener la ilusión y el esfuerzo; y después, para recordar de una determinada manera la historia o para no olvidar, como el *Guernica* de Picasso, que fue un encargo del Gobierno de la España republicana. Esto se puede aplicar tanto a revoluciones violentas --la estética fascista, por ejemplo-- como a las pacíficas, lo que llamaríamos revoluciones culturales, como la estética de la generación *Beat*, *New Age*, etc⁶. También Samuel Alexander planteó la oportunidad de ocuparse de la estética y de la creatividad artística en tiempos de urgencia (Alexander, 2017)⁷. Pero, ¿es adecuado dedicarle tiempo al arte y a la estética en momentos de excepción? ¿Deberíamos, más bien, centrarnos en cosas más prácticas? La aparentemente necesaria justificación del hacer estético-artístico en tiempos extremos es un tema recurrente. Sin embargo es algo fácil de argumentar: si entendemos la estética en todo su amplio espectro -la conformación cultural del artificio humano- todo está penetrado por ella, todo la necesita, nada cambia sin ella. Ninguna revolución exitosa progresará sin una estética revolucionaria, decíamos.

6 Decíamos al respecto: (...) La estética, aquí, no se limita al revestimiento decorativo de las intervenciones culturales, sino que afecta al proceso de antropización en su conjunto, a la conformación de las agrupaciones humanas, e incluso a la configuración de la industria y la tecnología en su expresión material y ambiental. Recordemos que la estética ha reforzado en cada periodo histórico la cosmovisión dominante, ha sido su reflejo y su legado para la historia: en el Medievo expresaba el teocentrismo absolutista, en el Renacimiento el antropocentrismo como indiscutible canon de belleza; en la Modernidad, la representación positiva del progreso tecnocientífico y las sucesivas revoluciones sociopolíticas del siglo pasado (Albelda, 2023).

7 I would argue that one of the most important roles of the artist in society is not merely to make beautiful objects, images, stories, or songs, but to expand conditions of possibility by breaking through the petrified social reality and unshackling the human imagination. Far from representing an escape from reality, art and the artist can in fact expose the falseness and contingency of the established order, leaving the truth of alternative realities more accessible and perceivable.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

Por lo demás, ¿a qué nos referimos con una estética humilde vinculada a la ética ecológica? La idea de “humildad” conlleva etimológicamente un “regreso a la tierra” –del latín *humus*–, aceptando el *oikos* biosférico como casa común a reconstruir, en parte activamente pero, sobre todo, retirando nos con modestia –todo lo referido al pensamiento del reasilvestramiento o *rewilding*–⁸. Este enfoque, la consciencia de no ser el centro, la especie elegida, sino los responsables de la destrucción de la casa común, que es a la vez el superorganismo en el que vivimos –Gaia– es totalmente revolucionaria. Siguiendo con la fértil idea de las tecnologías humildes, se trata de adoptar una intención biomimética y simbiótica (Riechmann, 2022) donde lo cíclico, lo orgánico, lo esencial y modesto se conviertan en símbolos de un nuevo pensamiento acorde con los tiempos de decrecimiento y voluntad de armonía con las dinámicas de la biosfera. En lugar del impulso prometeico de querer robar el fuego a los dioses, cuidar la tierra desde una conciencia abajada. En gran medida esta estética y su arte asociado todavía están por desarrollar, si bien Parreño (2023) ya apuntaba importantes predecesores en el arte de los siglos XX y XXI. La diferencia es que ahora se trataría de crear una “tendencia”: al igual que el arte ha escuchado el espíritu de cada época en cuanto a sus innovaciones técnicas, pero también en relación a sus respectivas cosmovisiones, ahora procede impulsar una nueva estética humilde que impregne todo un conjunto de medios, lenguajes o contenidos.

Podemos citar algunas características que podrían caracterizarla:

- pequeña escala
- escasa complejidad técnica
- vocación biomimética
- estructuras orgánicas
- metabolismo circular
- enfoque permacultural
- vocación ecosistémica y de vínculo

⁸ Ver al respecto algunas aproximaciones recientes a esta idea de humildad desde la filosofía (Moyano, 2023) la técnica (Almazán, 2023a) y desde la comunicación audiovisual (Albelda y Mattalía, 2024).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Pero no hay por qué pensar en un arte necesariamente formal, o no ante todo. La cosmovisión decrecentista puede verse respaldada estéticamente a través de nuevas formas extensas y diversas de materialización cultural, así como a través de relatos en diferentes medios y lenguajes. La comunicación audiovisual y el videoarte, por ejemplo, son medios y lenguajes de gran pregnancia y, potencialmente, con una gran capacidad de difusión viral que debemos explorar como difusores de nuevos relatos de sociedades y cosmovisiones más sostenibles (Albelda y Rodríguez Mattalía, 2024).

Nuevos relatos transformadores

El relato puede ser muy poderoso, constituye la base de todas las religiones y de las principales cosmovisiones históricas: una explicación del mundo simplificada, clara y teleológica que permite aglutinar a los diferentes pueblos entorno a un objetivo ideal y unas pautas de comportamiento; si bien los grandes relatos transcendentales como el Corán o la Biblia, o los ensayos revolucionarios como *El Capital* de Marx, quizás hoy en día tendrían que transformarse o apoyarse en un conjunto de medios y lenguajes audiovisuales con una estética simbólica acorde con nuestra cultura digital. Es difícil pensar que, en la actualidad, un ensayo o un poema tengan el mismo peso transformador que, por ejemplo, el Bhagavad Gita en su época de mayor enraizamiento y difusión.

Podemos afirmar que la necesidad de una ética de la autocontención ya ha sido suficientemente expresada desde el ensayo, la literatura y la religión. Lo que necesitamos ahora son relatos adaptados a nuestra realidad sociocultural con el suficiente peso como para que funcionen como vectores de transformación, facilitando la transición hacia el nuevo paradigma que queremos impulsar. Relatos, sí, pero este término resulta un tanto amplio y vago; incluiría desde el ámbito literario que estudia la ecocrítica, hasta las narraciones audiovisuales, pasando por doctrinas espirituales gaianas, desde la irrenunciable diversidad que defendemos. Escribir una poesía o una novela sobre formas de vida sostenibles puede ser importante en el contexto de diversidad que defendemos, pero lo más

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

necesario es, en tiempos de urgencia, el efecto transformador que tengan y su velocidad de propagación. A su vez, multiplicar relatos muy similares y de bajo impacto no parece lo más deseable, según hemos experimentado con los documentales de crítica ecológica y de transición: a más documentales no se ha conseguido, pienso, acelerar las transformaciones que necesitamos. Sin embargo no debemos olvidar que en un momento determinado –atendiendo a las ventanas de oportunidad que nos ofrece la historia– las palabras de algún líder, como por ejemplo Martin Luther King, sí acrisoló y aceleró un proceso revolucionario exitoso al igual que las palabras, los ritos y la estética de Ganghi –sí, también su estética–. No es fácil, sin embargo, predecir qué discursos y en qué contextos pueden tener hoy en día una fuerza realmente transformadora, al igual que identificar con acierto las nuevas ventanas de oportunidad que irán surgiendo. Sí parece evidente que el agravamiento de la crisis ecológica, y el inicio del proceso de multicolapsos pueden facilitar el triunfo de algún relato matriz o el alumbramiento de alguna líder carismática –mujer, para variar–, en la estela de Greta Thunberg que, a su vez, potencien los procesos de transformación.

La renuncia al crecimiento, al Dios del consumo y de la acumulación capitalista implica, en cualquier caso, una pérdida de inmediatez de recompensas que debe ser compensada con otros deseos que también resulten atractivos. El principal objetivo debe ser la restauración de Gaia como casa común –o como superorganismo al que pertenecemos–, así como nuestra propia supervivencia como especie, que no es poco. Recordemos que tanto la adversidad sobrevenida –la guerra, por ejemplo– como las religiones proféticas nos inducen al sacrificio, al esfuerzo y a la renuncia; no es algo nuevo, estamos antropológicamente preparados para ello. Son las circunstancias –y su reflejo en relatos eficaces– las que nos deben convencer de que dicho esfuerzo es procedente. Y por ahí hemos avanzado muy poco: todos los relatos apoyados por el *statu quo* se basan en una sostenibilidad débil –el desarrollo sostenible, por ejemplo– escasamente útil: nos enseñan a reciclar las botellas de las bebidas que nos dicen que consumamos y las cajas de las pizzas; pero por ahí no vamos a ningún sitio. Andamos todavía muy lejos de una ideología sólida y suficientemente extendida

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

que se traduzca en un esfuerzo revolucionario eficaz; en una sostenibilidad fuerte y, por lo tanto, decrecentista.

No cualquier arte, para tiempos de descenso

Ante la urgencia, ante la necesidad de convocar una nueva cosmovisión sostenible, el arte y la creatividad vinculadas a la estética y a la ética del decrecimiento han de buscar también, decíamos, el principio de eficacia. Parreño (2023) lo ilustra acertadamente describiendo la implicación de la esfera artística comprometida con la pandemia del VIH en los Estados Unidos a mediados de la década de los 80 del pasado siglo; si bien podemos afirmar que son más eficaces estas colaboraciones sectoriales específicas que la gran empresa que actualmente debemos abordar, que es un cambio radical de cosmovisión global. Para ello el arte seguirá aportando, por supuesto, pero con una capacidad de influencia posiblemente menor.

Las diferentes perspectivas críticas y propositivas en el entorno naturaleza/ecología desde un concepto de arte entendido como disciplina autónoma, ya las hemos enunciado con amplitud y detalle en otros trabajos colectivos previos (Raquejo y Parreño, 2015). Desde el enfoque general que quiere adoptar este texto, donde el arte es tan solo una parte del amplio tejido de una nueva cosmovisión con su estética asociada, habría que señalar que el valor de dichas contribuciones tiene que ver sobre todo con un trabajo coral muchas veces inconsciente, donde los microdiscursos de autor pueden poco a poco –si bien no tenemos tiempo, es cierto– ir cambiando la percepción de las cosas hasta producirse un punto de inflexión decisivo (Parreño, 2023). De momento esta diversidad ciertamente enriquece el tejido, pero no posee todavía la fuerza necesaria para convertirse en un contrapoder o, al menos, en una contraestética eficaz. Es por ello que preferimos ampliar nuestro ámbito de interés por encima de las fronteras de arte, destacando la base común que constituye y alienta dichos discursos: la estética y, más en concreto, una nueva estética ecológica. Todo ello, en su conjunto –estética, arte y relatos–, sí pueden constituir un vector que colabore en la modificación de nuestra actual cosmovisión crecentista, sin solución de continuidad. No obstante, sin renunciar a la

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

defensa de la pluralidad de lenguajes y de la importancia de los símbolos materializados –de un arte enraizado en el lugar y encarnado en la materia–, hay que reconocer que la imagen y el relato audiovisual han tomado el relevo masivo de otras narraciones tradicionales, primero orales y luego pintadas y escritas. Los lenguajes audiovisuales –video, documental, cine... –, y los nuevos medios –internet, televisión digital, el smartphone como prótesis corporal... – permiten representar la realidad de forma mucho más verosímil y difundirla masivamente; algo que resulta muy cercano a crearla, decíamos, pues toda realidad ha de ser culturalmente construida para poder ser asimilada. Por lo tanto podemos hablar de tres importantes ámbitos que pueden establecer valiosas sinergias: el arte plástico, los relatos, donde destacaremos los audiovisuales por su alta pregnancia e implantación (Albelda y R. Mattalía, 2024), y la estética general, como elemento inseparable de cualquier construcción material/cultural. Desde todos ellos urge representar el decrecimiento como objetivo de construcción colectiva consciente, potenciando una nueva cultura gaiana que considere a la biosfera como nuestro *oikos* común; y la estética de la sostenibilidad como un gran proyecto que la acompaña y materializa.

Referencias

Albelda, J. (2023). "Estética, arte y ecología para tiempos de decrecimiento", en: Abeledo,

R y Jadue, M. *Observatori cultural de la Universitat de València, Memoria 2022*. Valencia, Ed.Universitat de València, pp. 71-90.

Albelda Raga, J. Rodríguez Mattalía, L. (2024). «¿Qué relatos, desde el arte audiovisual, para los tiempos de descenso civilizatorio?». *AusArt* 12 (2). <https://doi.org/10.1387/ausart.2022>.

Alexander, S. (2017). *Degrowth as an 'Aesthetics of Existence'*, MSSI Monograph Series, Melbourne Sustainable Society Institute, The University of Melbourne.

Almazán, A. (2023a). "De las tecnologías imperiales a las técnicas humildes". *Viento sur*, ISSN 1133-5637, Nº. 186, págs. 83-94.

Almazán, A. y G. Reyes, L. (2023b). *Decrecimiento del qué al cómo. Propuestas para el Estado español*. Barcelona, Icaria.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Bordera, J. y Turiel, A. (2022). *El otoño de la civilización. Textos para una revolución inevitable*. Todos tus libros.com.

Guggenheim, D. (2006). *An Inconvenient Truth*, USA. Documental.

Kingsnorth, P. (2019). *Confesiones de un ecologista en rehabilitación*. Madrid, Errata Naturae.

Meadows, D.H. et al. (1972). *The Limits to Growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, Londres, Potomac.

Moyano, C. (2022): *Ética del rewilding*, Madrid, Plaza y Valdés.

Parreño, J. Ma. (2023). Decrecer con elegancia, en: AA.VV. *Humanidades ecológicas*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Raquejo, T. y Parreño, J.M. (Eds.), (2015). *Arte y ecología*. Madrid, UNED.

Riechmann, J., Almazán Gómez, A., Madorrán, C. y Santiago Muiño, E. (2018). *Ecosocialismo descalzo Tentativas*. Barcelona, Icaria.

Riechmann, J. (2022). *Simbioética. Homo sapiens en el entramado de la vida. Elementos para una ética ecologista y animalista en el seno de una Nueva Cultura de la Tierra gaiana*. Madrid, Plaza y Janés.

Scranton, R. (2021) *Aprender a vivir y a morir en el Antropoceno. Reflexiones sobre el cambio climático y el fin de una civilización*, Madrid, Errata Naturae.

Trainer, T. (2017). *La vía de la simplicidad. Hacia un mundo sostenible y justo*. Madrid, Trotta.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

JOSE ALBELDA

Doctor en Bellas Artes, pintor y ensayista. Es profesor titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (UPV), donde imparte asignaturas vinculadas a la relación entre el arte, la naturaleza y la ecología. Coautor, con José Saborit, del libro *La construcción de la naturaleza* e investigador principal del proyecto de I+D+i Humanidades Ambientales: Estrategias para la Empatía Ecológica y la Transición hacia Sociedades Sostenibles.

Como citar: Albelda, J. (2025). Emergencia y creatividad: pensamiento y arte para un nuevo paradigma descrentista. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.148514>



Una poética del ambiente. La kosmofonía guaraní entre Guillermo Sequera, Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista*

A poetics of the environment. The Guarani kosmophony between Guillermo Sequera, Douglas Diegues and Josely Vianna Baptista

Mónica Bernabé

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
(UNR-CONICET)

Resumen

Resulta difícil pensar en una poética del ambiente sin referir a las cosmovisiones indígenas y sus milenarios modos de habitar en íntima relación con sus entornos. En las últimas décadas observamos una expansión del pensamiento indígena hacia terrenos que van más allá de la antropología, permeando la filosofía, la literatura, el arte. El mundo guaraní, en particular, ha sido inscripto de distintas formas en el arte y la literatura contemporánea. Analizando las experimentaciones de Guillermo Sequera, Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista, propongo pensar el funcionamiento de una poética del ambiente en el cruce de literatura, arte y etnografía.

Palabras Claves

Kosmofonía. Ambiente. Poética. Guaraní. Transdisciplinariedad

Abstract

It is difficult to think of a poetics of the environment without referring to indigenous worldviews and their ancient ways of living in close relationship with their surroundings. In recent decades we have observed an expansion of indigenous thought into fields that go beyond anthropology, permeating philosophy, literature, and art. The Guaraní world, in particular, has been inscribed in different ways in contemporary art and literature. Analyzing the experiments of Guillermo Sequera, Douglas Diegues, and Josely Vianna Baptista, I propose to think about the functioning of a poetics of the environment at the intersection of literature, art, and ethnography.

Keywords

Kosmophony. Environment. Poetics. Guaraní. Transdisciplinarity.

* Agradezco a María Cecilia Gimeno del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) de Conicet Nordeste por la inmensa ayuda que me brindó para la interpretación de algunas voces en guaraní.

También agradezco a Jorgelina Talei, de la UNILA, por el envío digital de valiosos materiales desde la Triple Frontera, rodeada de los puentes de la amistad en los que nos seguiremos encontrando para el abrazo, a pesar de todo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

(…)

un dios habla por él
rememora un futuro
de júbilos y sustos

Josely Vianna Baptista, "Pedro Vera"

En disputa por derechos y territorios, los movimientos indígenas de América Latina hace algunas décadas vienen desafiando los marcos de las epistemologías modernas al otorgar agencia a entidades no humanas. Mientras que para las ciencias naturales, los ríos, las montañas, la selva son fenómenos observables y medibles y para la economía política son "recursos naturales", desde la perspectiva indígena esas mismas entidades pueden asumir la categoría de personas no humanas con agencia política (De la Cadena). Eduardo Viveiros de Castro sostiene que los saberes desarrollados por las sociedades indígenas son una anticipación de las lecciones fundamentales de la ecología, que sólo ahora estamos en condiciones de asimilar (Viveiros de Castro, 25).

Es interesante observar el modo en que el pensamiento indígena se expande más allá de la antropología, permeando la filosofía, la literatura, el arte. El mundo guaraní, en particular, ha sido inscripto de distintas formas en el arte y la literatura contemporánea. Analizando algunas de sus manifestaciones, propongo pensar el funcionamiento de una poética del ambiente en sintonía con Timothy Morton cuando solicita poner en suspenso, al menos por un momento, nuestras ideas preconcebidas de la naturaleza, fetichizada por los ecologistas y estereotipada por las retóricas de las escrituras ecológicas. Su libro *Ecology without Nature* permite ampliar y reorientar algunas preguntas que vienen flotando en el ambiente, "nuestro ambiente", afectado por las políticas depredatorias del extractivismo colonial desde hace siglos. ¿Es posible avanzar hacia una crítica ecológica sin entrar en diálogo con los saberes y las prácticas de supervivencia acumuladas durante siglos por las comunidades indígenas de América Latina? ¿Cómo pensar en una poética del ambiente prescindiendo de las perspectivas amerindias desarrolladas en vínculo íntimo con sus circundancias?



¿Qué particular relación podría existir entre la sensibilidad guaraní y una poética del ambiente?

El primer impacto del mundo guaraní es visual: asombra la vastedad territorial sobre la que se dispersan sus más de 500 aldeas según el Mapa-Guarani-Retã¹ (**fig. 1**). Elaborado por intelectuales e instituciones de la región trinacional en colaboración con las comunidades indígenas, el mapa muestra dónde viven, cuántos son, cómo se llaman sus lugares. Los colores verdes indican las extensiones donde todavía hay selvas y montes. Los colores rosas, las zonas donde ya no queda un árbol:

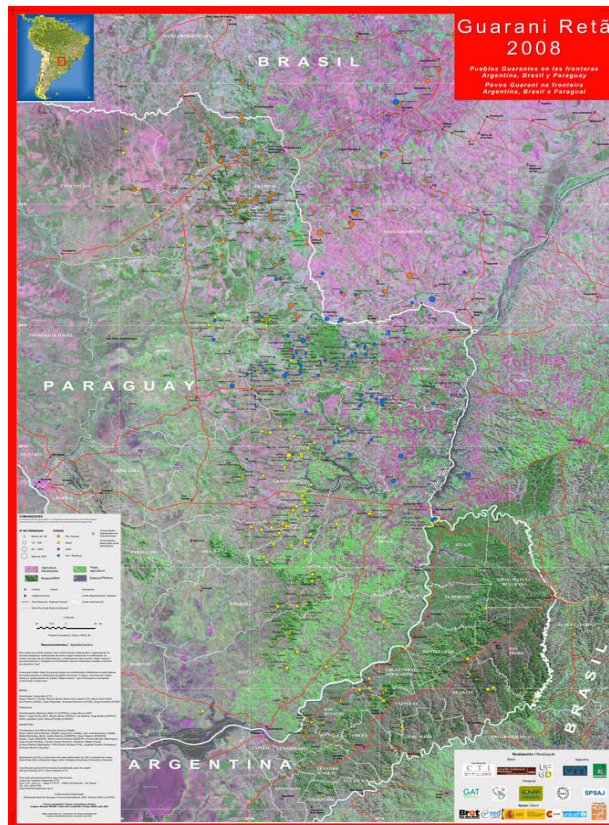


Figura 1

Mapa Guarani Retã 2008.
Pueblos guaraníes en las
fronteras Argentina, Brasil y
Paraguay

1 El Mapa "Guarani Retã" es una reconstitución del territorio guaraní que abarca los departamentos orientales de Paraguay, la provincia argentina de Misiones y un vasto territorio de Brasil que comprende el sur del Estado de Mato Grosso do Sul y el sudoeste del Estado de Paraná. Otras regiones sudamericanas han sido alcanzadas por la diáspora guaraní de los últimos siglos: una parte de la "selva de yungas", en el sudeste de Bolivia, occidente paraguayo y algunas zonas de las provincias de Salta y Jujuy, en el noroeste argentino; gran parte del litoral centro y sur atlántico de Brasil, en la "Mata Atlántica", donde los Guaraníes desarrollan vida comunitaria en los Estados de Espírito Santo, Rio de Janeiro, São paulo, Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul.



El mapa también permite visualizar dos modos de habitar y relacionarse con el ambiente. Por un lado, la selva como fundamento de la vida en intimidad con un entorno específico, la pertenencia de la vida a la tierra que la sostiene. Por el otro, la selva como recurso natural, materia inerte a disposición de la crueldad de las economías extractivistas, como la de la corporación Syngenta que en el 2003 proclamó la “República Unida de la Soja” sobre la extensión del mundo guaraní para publicitar el exitoso avance del “verde” de las plantaciones y la devastación agrotóxica (**fig. 2**).



Figura 2

Mapa de la República Unida de la Soja. Fuente: La Nación (27/12/2003)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

En el mundo guaraní, *tekoha* es un término que articula complejas conceptualizaciones relativas a un sistema ecológico singular. En una entrevista con Julio Ramos, Ticio Escobar refiere a la dificultad de encontrar, en las lenguas romances, un vocablo equivalente a esa noción que es central del modo de entender la pertenencia a la tierra:

No es lo mismo un terreno cualquiera, aunque fuese más extenso, que uno señalado por las tumbas de los antepasados, hollado por muchas generaciones, provisto de recursos naturales específicos. Existe una serie de indicadores de lo que para los guaraníes es un territorio: el tiempo que han vivido ahí, el hecho de que el lugar tenga cementerios propios, agua surgente, bosque, insumos para la sostenibilidad económica. O sea, el tema del *Yvy marane'ý*, la célebre Tierra Sin Mal de los guaraníes, no es una cuestión meramente sublime, trascendental o espiritual. La Tierra Sin Mal es precisamente la tierra óptima donde se puede vivir y se puede construir *tekoha* (Ramos, 98).

Tekoha es el lugar (-ha) que reúne las condiciones para vivir plenamente el modo de ser (*teko*-) de un grupo (Chamorro, 145). Sin *tekoha* no hay *teko*. Diferente de la idea de tierra sobre la que podría ejercitarse el derecho de propiedad, *tekoha* es el lugar donde se puede alcanzar un ideal ético, un buen vivir (*teko porã*). En sus diferentes usos, *teko* refiere a un modo de estar en la tierra, una interacción entre la humanidad y el monte, la selva o la floresta. ¿Tekoha será una forma de decir ambiente? Un factor decisivo en esta conversación es el que se juega en la traducción de las lenguas, en las inexistentes equivalencias, en las ambigüedades. En el caso del guaraní, por ejemplo, muchos de los términos referidos a la naturaleza son conceptualizaciones en sí mismos. Para Bartomeu Melià hablar en guaraní es entrar en un jardín. El jesuita Antonio Ruiz de Montoya, en su *Tesoro de la lengua guaraní* de 1639, dice que las palabras parecen vivas, enredadas en asombrosos juegos figurativos: “desnudas las cosas en sí se dan vestidas de su naturaleza”. “Muy pocas lenguas en el mundo –dice Adolfo Colombres– legan a la biología más nombres de plantas y animales que el guaraní. Se afirma que sería la tercera en este sentido, después del griego y el latín” (Colombres, 28). Si existe una lengua ecológica, ella pareciera ser el guaraní; quienes han buceado en sus profundidades dicen que a través de ella es posible “ver y escuchar” la tierra. Esa matriz eco-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

lógica del guaraní también impregna e irradia en las descripciones de sus intérpretes-traductores cuyos textos terminan funcionando como literatura sobre la naturaleza:

Hasta hace muy poco -antes de que llegara el rápido deterioro ecológico de la región- era un espectáculo y una especie de sinfonía caminar por las sendas de un *tekoha* guaraní, ese "lugar de ser" y descansar en sus casas. Un pueblo que ha vivido durante siglos en un tal ambiente ha debido pensar su verdadera tierra en términos de luz y de voz; donde no solo hablan las aves, los insectos y las aguas, sino también los árboles, como el cedro del que "fluye la palabra": *yvyra ñe'ery*" (Melià, 191).

Desde las dos últimas décadas, sostiene Celia Pedrosa, en el arte y la literatura de América Latina, se hace cada vez más evidente una reanudación de la vieja relación con el pensamiento antropológico en diálogo con la filosofía y la política. Probablemente, estas relaciones hayan sido activadas por la mayor visibilidad que han adquirido los movimientos indígenas a comienzos de siglo XXI, cuyas cosmologías y demandas han sido incorporadas a las cartas constitucionales de algunos países. Viveiros de Castro, por ejemplo, encuentra en el pensamiento indígena "un socio insospechado -un precursor oscuro, si se quiere- de ciertos programas filosóficos contemporáneos, como algunos que se desarrollan en torno a una teoría de los mundos posibles y de aquellos que detectan nuevas líneas de fuga bajo las banderas del empirismo trascendental o del realismo especulativo" (Viveiros de Castro: 2010, 25).

Este interés del pensamiento contemporáneo por reconectar con lo indígena y sus diferentes conceptualizaciones del mundo y del lenguaje, también se vincula a las búsquedas, cada vez más urgentes, de otras formas de vida posible. Percibimos en ellas un potencial desestabilizador de las lógicas hegemónicas que operan desde la división entre naturaleza y cultura, cuerpo y espíritu, materia y forma, adentro y afuera, lo inteligible y lo sensible. "Los Mbyá-Guarani -dice el poeta Douglas Diegues en su portugués selvagem- ainda non conhecem, não conhecem, a linguagem poética, porque os Mbyá-Guarani nunca conheceram outro linguagem que não fosse linguagem poética". En el mundo guaraní, dice el etnomusicólogo Guiller-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

mo Sequera², no existe la palabra música como generalidad ni la división entre los sonidos de la selva y los que emiten los propios cuerpos, entre los ritmos de las danzas rituales y los que surgen de la molienda de maíz en un mortero. Sequera denominó “cosmofonía guaraní” a la singular interacción de los mbyá con el mundo vegetal que los rodea, inmersos en una dinámica acústica que también es ecológica y en la que cada expresión sonora se define acorde a funciones específicas sin prescindir de la función poética (Sequera: 1987).

Entre 1985 y 1990, Sequera viajó a la selva para realizar las investigaciones de campo que, muchos años después, hicieron posible la *Kosmofonía Mbyá-Guaraní*, una obra experimental que evoca a las mejores experiencias de las vanguardias. Sería un error interpretarla como una pieza de arte ecológico con pretensión de concientizar sobre los cuidados del medioambiente. También está lejos de ser música ambiental como la que produce Brian Eno. Gestada en colaboración y en modo interactivo a partir del encuentro de Sequera con Douglas Diegues³ y miembros de los *tekoha* Mbyá-Guaraní en Caazapá, Itapúa, Kanindeju, Caaguazú en Paraguay y en la Isla Filomena Grande, Río Negro, en Uruguay, la *Kosmofonía...* es un conjunto de materiales gráficos, sonoros y verbales en el que se perfila una poética del ambiente por venir.⁴

2 Guillermo Sequera nació en 1948, en Asunción, Paraguay. Es antropólogo, etnomusicólogo y músico. Realizó estudios de etnología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París (EHESS). A su regreso de Francia, en 1986, trabajó con comunidades indígenas y rurales, uniendo la investigación de campo al protagonismo nativo en busca de estrategias de lucha contra la pobreza y la exclusión. Partiendo de una definición global de cultura como modo de ser y lugar donde ésta se realiza (ambiente), sus investigaciones transdisciplinarias abarcan desde la etnología, etnomusicología, ecología, zoología y botánica, hasta la creación artística y producción audio-visual.

3 Douglas Diegues nació en Río de Janeiro en 1965 de padre brasileño lusoparlante y madre hispano-guaraní hablante. Vivió la infancia y parte de la adolescencia en las fronteras de Brasil con Paraguay. Vive transhumante entre ambos países y escribe en una translengua que mezcla el español y portugués con decisivas interferencias del guaraní a la que denomina “portunhol selvagem” Autor de *Dá gosto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes* (2002, Brasil), *Uma flor na solapa da miséria*, *El astronauta paraguayo* y *Triple Frontera Dreams*. Fundador de Yiyi Jambo Cartonera, la primera cartonera paraguaya.

4 *Kosmofonía Mbya-Guaraní* fue editado por primera vez en 2006 en un libro impreso y un CD (San Pablo, Ed. Mendoza & Provazi) y reeditado en el 2021 de modo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Entre el registro testimonial y la experimentación con el silencio (*kiriri*), *Kosmofonía...* es el cruce inédito de las lecciones etnográficas de León Cadowan, el arte de la escucha de John Cage y el reconocimiento de la representación fónica del universo sonoro que los mbyá realizan de su entorno. La agudeza auditiva mbyá, según Sequera, revierte en un singular ejercicio perceptivo (*endu*⁵) como actitud de reconocimiento y conocimiento fónico del mundo: “La experiencia de lo vivido viene del lenguaje, la palabra. La palabra: materialización, toma de conciencia en la profundidad del pasado y la continuidad. Hilo conductor condicionante” (Sequera: 1987, 68).

Las bandas sonoras de la *Kosmofonía Mbya-Guaraní* proponen entrar en sintonía con una atmósfera que se va haciendo más o menos palpable a partir de progresivos distanciamientos y acercamientos a diferentes situaciones de una materialidad conjetural. Percibimos los sonidos emitidos por instrumentos en movimiento, en vaivén, al tiempo que escuchamos los efectos del viento, las risas de los niños, el cuchicheo de los mayores, los ruidos del entorno del registro. Aquí se hacen presentes las ambigüedades, común a toda poética del ambiente: cercanía y lejanía, ambientación y desambientación, conocido y desconocido, lo mismo y lo otro. La ambigüedad cumple una función al sugerir algo material o físico al mismo tiempo que intangible. Escuchamos un entorno y, también, adivinamos o imaginamos o tanteamos un proceso simultáneo de reconocimiento y extrañamiento cuya repetición y prolongación produce un efecto de percepción estética. Los sonidos perceptivos –dice Timothy Morton– poseen una cosidad material. A este plano de mediación perceptiva hay que sumarle el efecto acusmático de las voces y de los ruidos de la selva que lindan con lo siniestro: son voces y ruidos sin correspondencia con un origen determinado y certero.

La propuesta consiste en aguzar los sentidos para acceder a una experiencia singular: el cruce entre la tecnología digital y la milenaria tec-

digital por la Editorial Jasuká con el apoyo de la revista brasileña Erratica. <https://erratica.com.br/kmg/> La bandas musicales también se encuentran en: <https://soundcloud.com/cristino-bogado/sets/kosmofonia-mbya-guarani>

5 Según el *Tesoro de la lengua guaraní*, andu. v. (àrandú, endu, ñandu, ñendo): sentido, oír, darse cuenta, palpar. Conecta con àrandú: ciencia, sabiduría.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

nología de vocalización. Las técnicas de vocalización indígenas –dice Diegues– “pueden ser comparadas al “sprechgesang”, la técnica del canto-hablado utilizada por Arnold Schoenberg en su *Pierrot Lunaire*” (Diegues: 2016, 8). A las experiencias de vocalización humana, la *Kosmofonía...*, suma las más que humana cuando, entre las bandas sonoras, se intercala el canto de las ranas, capaces de desplegar una variación vocal de sorprendente sofisticación. Revolucionando la romántica tradición de los paisajes sonoros de la naturaleza, la *Kosmofonía...* se aleja ostensiblemente de la estética convencional al ofrecer un enredo de lenguas, ruidos y sonidos en el marco de una comunidad más amplia, más extensa de seres, evocando, tal vez, la funciones del chamán tradicional, que como dice David Abram, es el viajero por excelencia en un mundo intermedio, entre los mundos humanos y más-que-humanos:

O conceito Mbyá de som origina-se em *andu*, perceber a biodiversidade do mundo natural, e construir através da palavra, *ayvu*, música vocal e discurso instrumental. Os animais podem cantar (*purahéi*), falar (*ñe'e*), emitir sons (*ombota*), bufar (*ovuha*), rugir (*okôrôro*), uivar (*oguahu*). A percepção parte do silêncio (*kiririri*), até o estrondo do raio (*ara sunu*). A representação social se manifesta em uma variedade de formas e técnicas; estas vinculadas a rituais, danças, corais, e a uma apropriação Mbyá da experiência intercultural. É justo falar de uma Kosmofonia Mbyá-Guarani — um ordenamento cultural dos sons” (Sequera / Diegues, 2021, 15).

La superposición de diferentes estratos sonoros permite que se anuden varios niveles de interpretación en simultáneo: testimonio etnográfico, experimentación vanguardista, pensamiento ecológico al que se suma el notable trabajo de traducción, notas y comentarios de Douglas Diegues que es una deriva indisociable de su trabajo poético. Entonces ¿cómo opera la escritura poética ante una lengua compleja, enteramente permeada por el entorno y que no se parece en nada al español ni al portugués ni al portunhol?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Tatachina: la neblina vivificante

La tarea de traducción, para el caso de los cantos y relatos de los guaraníes, pasa por complejas funciones de mediación que en términos generales se suelen analizar bajo la idea de transculturación. Profundamente mediadas por las investigaciones de etnógrafos fundamentales (Nimuendaju, León Cadogan, Pierre y Hélène Clastres, Mark Müzel, Branislava Sušnik, Miguel Chase-Sardi, Bartomeu Melià), las aproximaciones de la literatura al mundo guaraní también tienen su historia. Las traducciones de cantos y plegarias de los Mbyá del Guairá y su fascinante tradición esotérica, registrada, transcrita y traducida por León Cadogan, fueron decisivas para la narrativa de Augusto Roa Bastos en español y la de Carlos Martínez Gamba en guaraní. A comienzos del siglo XXI, los nombres de Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista⁶ resultan claves para pensar una poética del ambiente en escrituras que, reactivando la cosmovisión guaraní de Sequera, postulan un particular ejercicio perceptivo del mundo en relación con un entorno multilingüe.

Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista se formaron en un vaivén de lenguas. Antonio Andrade llama "viajes translingüísticos" a la trama vital que los aproxima al nomadismo guaraní en busca de la *Yvy Marã'ey*, comúnmente conocida como "Tierra sin mal". Los comienzos de ambos poetas están marcados por la mítica revista *Nicolau*, editada por Wilson Bueno en Curitiba entre los años 1987 y 1994.⁷ La revista funcionó como un gran laboratorio de lenguas y poéticas del que emergió *Mar paraguay*,

6 Josely Vianna Baptista nació en Curitiba en 1957. Es poeta, traductora y editora. Publicó *Ar, corpografia* (Iluminuras, 1991/92), *Sol sobre nuvens* (Perspectiva, 2007), *Roça barroca* (Cosac Naify, 2011/Sesi-SP, 2018), entre otros. Su recorrido como poeta está relacionado a su actividad como traductora de literatura hispano-americana y, sobre todo, amerindia. Tradujo cantos mbyá-guaraní, el *Popol Vuh* (Ubu, 2018) y a Lezama Lima, Borges, Cortázar, Carpentier, entre muchos otros.

7 A partir del primer número de julio de 1987 hasta el número 55 de octubre de 1994, Wilson Bueno cumplió funciones de editor en *Nicolau*, órgano oficial de la Secretaría de Cultura del Estado de Paraná. Desde sus páginas promovió un amplio diálogo con antropólogos, líderes de movimientos indígenas, poetas y artistas brasileños y latinoamericanos articulando una vanguardia reunida en torno a las urgencias y los problemas del arte, la literatura, los temas indígenas y la ecología desde una ciudad excéntrica a las grandes capitales y en contestación a las elites de San Pablo, Río de Janeiro y Buenos Aires.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

novela fundacional donde suena, por primera vez, la extraña voz que cruza español, portugués y guaraní. El relato que hace Douglas Diegues sobre su descubrimiento de las primeras entregas de *Mar paraguayo* entre las páginas de *Nicolau* es revelador:

Foi como ter descoberto um papiro raro, antigo e contemporâneo ao mesmo tempo. Achei muito interessante aquela ficção escrita nas línguas que ouvia desde que me dera conta de que estava vivo. (...) O *Nicolau* foi muito importante para a minha formação (...) para que eu passasse a olhar com olhos novos a fronteira e as línguas da fronteira, o Paraguai e as culturas indígenas originárias que ainda estavam vivas em seus territórios em parte soterrados pelas geografias oficiais do Brasil, do Paraguai e da Argentina (Melo Ribeiro, 92).

Nicolau no solo agitó la escena literaria del Brasil sino que desplegó un revolucionario cruce (¿ampliación? ¿desmantelamiento?) de fronteras hacia el mundo guaraní, difundiendo el idioma mediante traducciones al portugués de cantos y plegarias mbyá acompañadas de ensayos etnográficos que expanden la dimensión interpretativa. Las artífices de esa extraordinaria labor de traducción poética fueron Luli Miranda, profesora paraguaya de lengua y cultura guaraní y su alumna, Josely Vianna Baptista quien, a partir del N° 4, también fue editora-asistente de la revista. Las re-traducciones del *Ayvu Rapyta* que emprenden Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista en clave altamente poética se inscriben en las lecciones de *Nicolau* y, más aún, las continúan al reconectar sus proyecto poéticos con una intensa indagación etnográfica⁸. Retornan a la versión primera, literal, fidedigna de las palabras que Cadogan escuchó y transcribió de sus informantes del Guairá para hacerla estallar en toda su belleza resplandeciente y llameante.

Ya estamos caminando por esta tierra reluzente perfumada. Poesía paraguayensis del siglo XXI es el título de la antología en la que Douglas

8 Junto con el *Popol Vuh* del mundo maya y el *Manuscrito de Huarochirí* del mundo quechua, el *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guayrá* es una de las manifestaciones más importantes de la mitopoética amerindia. Fueron compilados por el investigador León Cadogan (Asunción, 1899-1973) en la década del 1940 y publicados por primera vez en 1959 en el *Boletim 227 - Antropologia N° 5*, de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Artes de San Pablo (Brasil).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

publica sus traducciones de fragmentos del *Ayvu Rapyta* al portunhol selvagem junto a una selección de poetas contemporáneos. Reparemos en el subtítulo, en particular, en la voz *paraguayensis* que adjetiva a la poesía reunida en el volumen. Creemos que el portunhol selvagem resulta ser, en parte, una suerte de “guaranización” de las lenguas romances, es decir, una inyección de guaraní, una transferencia de kosmofonía a las literaturas contemporáneas. Una de sus estrategias consiste en metamorfosear las palabras a nivel léxico, transfiriendo, de este modo, la gran ductilidad del guaraní hacia el español y el portugués. Lengua polisintética y aglutinante, el guaraní permite la construcción de unidades sémicas en función de un elemento central (radical) modificado por la anexión múltiple de partículas que terminan formando palabras en una organización polifónica (Miranda, 12). Así, *paraguayensis* es un compuesto que enlaza al topónimo con las ciencias naturales replicando las clásicas nomenclaturas usadas para describir a las especies según su tierra de origen, por ejemplo, *ilex paraguariensis* es la yerba mate. Por un lado, entonces, la palabra logra el doble efecto de señalar una pertenencia (poesía del Paraguay) al tiempo que el sufijo (-ensis) enrarece, complica la identidad de los antologados que, lejos de una pertenencia nacional, parecen estar emparentados a una serie botánica o una clasificación tribal propia de los cronistas de Indias. Los pertenecientes al gentilicio *paraguayensis* ¿formarían parte de las especies que conforman la selva paranaense como la yerba mate? ¿o son parientes lejanos de aquellos bárbaros *Payaguá* que menciona Félix de Azara en sus crónicas? Por el otro, también exhibe un anacronismo en un doble registro: si la voz *paraguayensis* se pliega jocosamente a las taxonomías de los naturalistas del siglo XVIII y XIX que registraron y ordenaron la naturaleza americana para el ojo imperial europeo, la inclusión de los cantos cosmogónicos en una antología de poemas del siglo XXI, los proyecta hacia el porvenir. Justamente el anacronismo es central en el proyecto de la re-escritura del *Ayvu Rapyta* en el caso de Douglas tanto como el de Josely. Los dos traductores impugnan las cronologías modernas al colocar los cantos mbyá a la par de las escrituras contemporáneas con las cuales dialogan. Así, los cantos exhiben su actualidad y vigencia desde el fondo de los tiempos, desde las “tinieblas primitivas”, al ser activados por los poe-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

tas traductores que vuelven a esparcir la “tenue neblina vivificante” de su “kanto enkantado”.

Roça barroca (2011) de Josely Vianna Baptista es un tríptico que reúne la traducción al portugués de los tres primeros cantos del *Ayvu rapyta*, el poemario “Moradas nómades” y un ensayo sobre el mito de la Tierra sin mal: “En busca del tiempo de los largos soles eternos”. Yuxtapuestos y en diálogo, la traducción, los poemas y el ensayo presentan una serie de sentidos constelados. En el caso de Josely, el arduo trabajo de traducción incluyó una serie de viajes y una temporada de permanencia en la comunidad Tekoha Ocoy en São Miguel do Iguaçu donde la que dialogó con el cacique Teodoro Tupã Alves sobre los modos posibles de interpretar los cantos.

Josely, profunda conocedora de la obra de José Lezama Lima (siendo muy joven tradujo *Paradiso* al portugués), conecta la pulsión etnográfica de su poética con el neobarroco, adhiriéndose a la idea de un barroco de contraconquista tal como la planteó el poeta cubano a mediados del siglo XX. Reynaldo Jiménez, su traductor al español, comenta lo difícil que fue encontrar un equivalente para la palabra *roça* del título.⁹ A través de su sonido, es fácil, para los que hablamos en español, asociar *roça* con rosa, una flor con linaje en la tradición de la poesía hermética. También asoma la evocación de roce, ese sutil toque de cuerpos que se rozan. Además, en la *roça barroca*, retorna la roca y la densidad aglutinante de la piedra hacia la cual, según Severo Sarduy, el barroco nos remonta etimológicamente.¹⁰

Siguiendo esta pulsión por lo material, la roza barroca de Josely agrega un pliegue al jardín guaraní del que hablaba Melià. Roça: esa porción de tierra para el cultivo familiar es patrimonio heredado de las antiguas prácticas de agricultura indígena guaraní. También recuerda al conuco taí-

9 *Roça barroca* fue publicado en México como *Roza barroca* por Adugo Biri en 2015. Disponible en <https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/adugobiri/ebooks/rozabarroca/#p=1>

10 Los neobarrocos suelen estar atravesados por las materialidades circundantes: lo fluvial que en Perlongher se hace barroso, lo vegetal en la enmarañada selva de lenguas de Diegues, las fibras naturales del algodón de Yataity del Guairá en el barroco Ao po’i de Mónica Millán.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

no, pequena unidade produtiva que admitia o policultivo. La huerta hogareña al fondo del terreno que podía, y aún puede, abastecer la alimentación familiar suele ser un jardín enmarañado, una trama caótica que reniega de las clasificaciones por especies y tamaños. Allí las malezas dejan de ser perjudiciales para los cultivos cuando entran en simbiosis y colaboración multiespecie. De este modo, la roza barroca tensiona la geometría monótona del cultivo de plantación, científico y escalable, que trabaja por el control total de nuestras plantas y nuestras cosechas bloqueando la capacidad de percibir la heterogeneidad del mundo (Tsing, 175). El pequeño huerto escapa a la escalabilidad y resiste a las dramáticas transformaciones imperiales arrasadoras de selvas y montes. Trabajar la tierra es experimentar con las plantas que el poema “roça barroca” describe con detalle:

em cada greta
e grumo
do terreno
foi descobrindo
grelos
e vergôntas
ocelos verdes
e outros
arremedos.¹¹

El proyecto creativo de Josely expande los poemas hacia otros formatos apostando al trabajo transdisciplinar colaborativo donde se cruzan poetas, artistas plásticos, diseñadores, geógrafos, cineastas, historiadores. Desde 2016, *Na tela rútila das pálpebras*¹², alojado en un sitio web, exhibe materiales audiovisuales, grabados y escritos sobre los Campos Gerais de Paraná y Santa Catarina. En 2017 presentó en la Flip el video-poema

11 en cada grieta / y grumo / del terreno / fue descubriendo / grelos / y vástagos / ocelos verdes / y otros / remedos. (Baptista, 2021, trad. Reynaldo Jiménez, p.193)

12 Disponible en: <https://telarutila.joselyvianna.com/telarutila/index>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

*"Mbaeve ndaipori oivaiva/ Nada está fora do lugar"*¹³. Mediante un fabuloso montaje de sonidos, voces e imágenes, el poema reversiona la *Kosmogonía Mbyá-guaraní* ampliando sus dimensiones perceptivas. El video postula un modo de ver y escuchar trabajando con los archivos sonoros y fotográficos de Sequera, volviendo, una vez más, a las voces de la selva. Desplegando múltiples y heterogéneas tecnologías de imágenes, retorna al mito de la *Yvy Marã'ey* yuxtaponiendo poemas de *Roça barroca*, constelando, a partir de juegos sintácticos, la arquitectura de los relatos míticos, ellos mismos desplegados a partir de "palabras-montajes" y mimetizando el mito mbyá de que hubo, al inicio de los tiempos, "un *ruido* portador de la sabiduría de la naturaleza, un *sonido* del cosmos engendrándose a través del lenguaje fundador". (Baptista: 2021, 26)

En *Nada está fuera de lugar* volvemos a escuchar el canto hablado-rezado *Yvy potyra / La tierra se abre como flor* de la chamana Ñande Chy, Ceferina Martínez, de la Comunidad Mbyá de la Isla Filomena Grande registrado por Sequera en agosto de 1988.¹⁴ El relato refiere a una de las grandes migraciones que tuvieron que realizar los Mbyá en 1947. Ñande Chy relata, en mbyá, cómo fue que a partir de un sueño visionario, el ser mítico Ñanderu Pa-Pa le indujo a iniciar un largo viaje desde Itapúa hacia Uruguay en busca de la *Yvy marã'ey*. Las migraciones mbyá asociadas al mito, según Melià tienen un sesgo fuertemente ecológico. *Yvy marã'ey* significa "tierra que no se traga", "tierra que no se acaba", "tierra que no se corrompe". De ahí que la Tierra sin mal, que desde una perspectiva judeo-cristiana fue asociada a un paraíso imaginado más allá de la muerte, tenga una motivación terrenal y posible de ser alcanzada en vida, ligada a la búsquedas de buenas tierras donde establecer aldeas y rozas. "El mayor misterio entorno a la *Yvy marã'ey* –escribe Josely– tal vez sea el modo en que los guaraníes, después de cinco siglos de opresión, logran sobrevivir al margen de la "barbarie" contemporánea. Mirando la niebla, la nube, el

13 Disponible en: [Flip 2017 - Fruto estranho: Josely Vianna Baptista](#)

14 La pequeña comunidad Mbyá de la isla Filomena Grande es ejemplo de la gran extensión del mundo guaraní y de las paradoja territoriales: de doce kilómetros cuadrados, la isla del río Uruguay está rodeada por aguas jurisdiccionales de la argentina provincia de Entre Ríos y administrada políticamente por el departamento uruguayo de Río Negro.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

rocío, el aliento del rozado en que se respira la neblina vivificante, ellos vienen manteniendo con dificultad su *tekoha*. (Baptista: 2021, 137)

¿De qué modo resuenan ahora aquellos viejos cantos mbyá? ¿Es verdad que estamos en mejores condiciones de escuchar su preocupación ecológica? Sondeando las dimensiones afectivas del ambiente, en medio del silencio atronador de lo intangible, palpando los materiales vibrantes que nos ofrecen las experiencias estéticas para dar cabida, finalmente, a lo no humano en nuestras prácticas perceptivas, tal vez se abra un camino para enfrentar la crisis ecológica y redefinir lo radicalmente significativo para nuestras disciplinas.

Referencias

Abram, David. *La magia de los sentidos*. Barcelona, Kairós, 1996.

Andrade, Antonio. "Viagens translíguas nas poéticas de Sousândrade, Haroldo de Campos, Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista". *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 24/1, p. 187-202, jan.-abr. 2022.

Baptista, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Baptista, Josely Vianna. *Roza barroca. Constelación para Ayvu Rapyta*. México, México, Adugo Biri e Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2021. Traducción de Reynaldo Jiménez.

Baptista, Josely Vianna. *Na tela rútila das pálpebras*. [Site-conceito]. Apoio: Rumos Itaú Cultural, 2016. Disponible en: <https://telarutila.joselyvianna.com/telarutila/index>.

Baptista, Josely Vianna. *Nada está fora do lugar*. [Série: Fruto Estranho]. Paraty:Flip, 2017. 1 vídeo (13 min 37 seg). Publicado por Flip - Festa Literária Internacional de Paraty. Disponible en: [Flip 2017 - Fruto estranho: Josely Vianna Baptista](#)

Bareiro Saguier, Rubén (comp.). *Literatura Guaraní del Paraguay*. Caracas: Ayacucho, 1980.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

- Bueno, Wilson. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires, tsé-tsé, 2005 [1992]
- Chamorro, Graciela. *Teología guaraní*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 2004.
- Colombres, Adolfo. *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1997.
- Diegues, Douglas / Sequera, Guillermo (Org.) *Kosmofonía Mbyá-Guarani*. Campo Grande: Ed. Dos Autores, 2021. Disponible en: <https://erratica.com.br/kmg/>.
- Diegues, Douglas. *Ya estamos caminando por esta tierra reluzente perfumada. Poesía paraguayensis del siglo XXI*. Organización, selección, notas y prólogo de Douglas Diegues. Bahía Blanca/Buenos Aires, Ediciones VOX, 2016.
- Melià, Bartomeu. "Paisaje guaraní" en *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Martín Prieto y Graciela Silvestri, orgs. Rosario, Centro Cultural Parque de España, 2011, pp. 188-201
- Melo Ribeiro, Ana Gabriella. Entrevista com Douglas Diegues en "O Mar Paraguayo trinta anos depois: entre ondas ou zonas de interferências e contaminações" en *Frontería*, Foz do Igauçu, Vol. 3, N°2, agosto-diciembre de 2022, pp. 83-105.
- Miranda, Luli. "Guarani: primeiras luzes" en Rev. *Nicolau* N° 2, Curitiba, agosto de 1987, p.12.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. USA, Harvard University Press, 2007.
- Pedrosa, Celia. "Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução y da tradição". Rev. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 92-104, mai-ago. 2018
- Ramos, Julio. "Los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar". Revista Caracol, núm. 4, julio-diciembre, 2012. Universidade de São Paulo
- Sequera, Guillermo. "Cosmogonía de los indígenas Mbya del Paraguay". *Carabelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°49, 1987, pp. 65-75.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

MÓNICA BERNABÉ

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH - UNR - Conicet). Profesora Honoraria por la Universidad Nacional de Rosario. Publicó *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura* (México, 2017); *Juan Croniqueur, el otro de José Carlos Mariátegui* (Lima, 2017); *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* (Beatriz Viterbo Editora / Instituto de Estudios Peruanos, 2006) y *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana* (en colaboración con Antonio José Ponte y Marcela Zanin, Beatriz Viterbo Editora, 2001). Ha coordinado el volumen *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina* (Rosario, 2017). Dirige el grupo de investigación interdisciplinaria "Archivo y región. Estudios transdisciplinarios del impulso archivístico en la literatura y el arte del litoral". Fue Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios Culturales en el Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI – UNR) (2010-2019). En 2011 obtuvo la Beca Guggenheim. En 2016 fue Mención Honorífica en Ensayo en el VIII Certamen Internacional de Literatura "Sor Juana Inés de la Cruz".

Como citar: Bernabé, M. (2025). Una poética del ambiente: La kosmofonía guaraní entre Guillermo Sequera, Douglas Diegues y Josely Vianna Baptista. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.148522>



Subjetividades escritas desde el desastre y otras refugiedades

Subjectivities written from disaster and other refuges

Rosa Maria Blanca

Universidade Federal de Santa Maria

Resumen

El presente escrito tiene como objetivo investigar proposiciones del arte contemporáneo y la literatura que permitan comprender subjetividades propias de un desastre ambiental. Metodológicamente, se propone un abordaje conceptual e interdisciplinario de la noción de subjetividad, a través de la escritura, dentro de contextos de crisis climáticas, civilizatorias y de refugiedades, como los vividos en Río Grande del Sur, Brasil, en 2024. Se sugiere que existe una intersubjetividad indisoluble entre escritura y refugio, arte y literatura, autoría y afectos.

Palabras Claves

Arte contemporáneo. Literatura. Desastre. Refugiedades. Subjetividades.

Abstract

The aim of this paper is to investigate propositions in contemporary art and literature that allow us to understand subjectivities in the context of an environmental disaster. Methodologically, it proposes a conceptual and interdisciplinary approach to the notion of subjectivity, through writing, within contexts of climatic, civilisational and refugee crises, such as those experienced in Rio Grande do Sul, Brazil, in 2024. It is suggested that there is an inseparable intersubjectivity between writing and refuge, art and literature, authorship and affect.

Keywords

Contemporary art. Literature. Disaster. Refuge. Subjectivity.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Introducción

¿De qué manera surge la subjetividad del desastre y sus refugiedades en el arte? ¿Cómo el arte contemporáneo y la literatura han estado delineando la subjetividad que se genera cuando se piensa el desastre? ¿Cuáles son los refugios subjetivos del arte desde el desastre? ¿Cuáles son las implicaciones subjetivas del desastre en la escritura del arte?

Desde el reciente desastre ambiental acaecido en el estado de Río Grande del Sur, en Brasil, en el mes de mayo de 2024, es perceptible la necesidad de vislumbrar la constitución de lo subjetivo a partir de una perspectiva amplia y crítica y, sin lugar a dudas, el arte y la literatura son capaces de abrir los horizontes estética y conceptualmente de las implicaciones que afectan a sujetos en contextos de crisis. Se entiende por subjetividad toda forma de expresión singular de un sujeto, constituida a partir de conocimientos, actitudes, deseos, necesidades y afectos, ya sean legítimos o proscritos. Para una investigación como la que está siendo propuesta, se intentan descubrir aspectos singulares que artistas, escritores (as), teóricos (as) o historiadores (as) del arte presuponen a través de sus obras y que nos remiten a crisis ambientales y necesidades de refugios. Todavía, se discute la refugiedad como una dimensión que puede ser ampliada si se piensa desde la literatura y el arte. Esos devaneos entre personajes literarios, estéticas, teorías y afectos, producen la escritura del arte evocando una intersubjetividad que no puede pasar desapercibida en una investigación que navega en el desastre y los acogimientos del lenguaje.

El desastre nos rebasa.

Tentativas de acercamientos, estudios y predicciones en torno a lo que significa el calentamiento global abundan en las últimas décadas. Investigadores (as), políticos (as), gobernantes y autoridades trabajan incansablemente para mitigar el dolor y la desesperanza que el desastre de las inundaciones ha traído a latitudes gauchas, así como a otras coordenadas del planeta, como en Nairobi, Kenia, en Milán, Italia o en Morges, Suiza, en el año de dos mil y veinticuatro. Las crisis climáticas en lo que se refiere a los extremos de calor dando lugar a graves procesos de desertificación como en México, cuya sequía severa ha alcanzado cincuenta y siete por

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

ciento de su territorio, o bien, en Cachemira, India, afectando la energía eléctrica y la agricultura, por mencionar apenas algunas de las ciudades y países con alteraciones naturales, son partes de las complejas transformaciones que afectan a los individuos no únicamente ecológicamente, sino también en una dimensión subjetiva.

Hay ciertos puntos de vista, puntos de partida y puntos de llegada, que interesan o que importan ser abordados o que deben ser afrontados propiciando cruzamientos interdisciplinarios críticos para poder esbozar lo que podría ser lo subjetivo del desastre atravesado por proposiciones artísticas y literarias en la contemporaneidad. Existen incidencias en los cambios climáticos que impactan la subjetividad de una cultura, como puede ser visto en el arte y la literatura.

A veces es necesario vivenciar subjetividades espejadas en la cultura de modos inusuales para poder reconocernos en un ámbito específico. Esa inusualidad es propia del arte y de la literatura. En una novela se vive la alteridad propuesta por el pensamiento íntimo expuesto del (la) autor (a) mediante los escarceos de su narrativa y de sus personajes. El (la) autor (a) habla por intermedio de sus personajes o simplemente mediante la escritura de sus pensamientos e interpretaciones o percepciones de situaciones imaginarias o reales. Las proposiciones literarias son espejos, pues nos conducen a una ficción de lo real. Es así como la literatura torna consciente nuestra subjetividad, gracias al cotejo de la narrativa, por momentos tan familiar y al mismo tiempo tan asombrosamente extraña (Attridge, 2004). La subjetividad es nuestra y de los (as) otros (as).

La literatura surge del flujo de realidades que se interponen en la escritura, suscitando dimensiones de lo inconsciente. Los diálogos silenciosos están siempre despiertos, no necesitan abrir los ojos, bastan las palabras para que surja una otra subjetividad.

También es posible confrontar nuestra subjetividad en alusiones específicas del arte contemporáneo. Artistas expanden sus afectos en pinturas, fotografías, instalaciones, dibujos o cualquier otro lenguaje utilizado. Dentro de esta investigación y a partir de Brian Massumi (2002), estoy entendiendo por afectos las transformaciones que se producen debido a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

situaciones ordinarias y extraordinarias, incluyendo el acto de leer y escribir, tan necesarios para poder atravesar la complejidad de la vida.

Mediante el arte contemporáneo se produce un alejamiento que propicia la ampliación del punto de vista subjetivo. Hay una desfamiliarización tanto del (la) otro (a), como de uno (a) mismo (a).

Proposiciones del arte contemporáneo realizan un recorte de sí, elaborando discontinuidades en el tiempo y en el espacio que singularizan la percepción íntima del (la) artista, puntuando una dimensión subjetiva de acontecimientos colectivos y no colectivos (Frangne, 2005).

Lo que está siendo propuesto es intentar descubrir qué tipo de subjetividades son provocadas por proposiciones artísticas y literarias en su relación con un desastre. Se parte del presupuesto de que catástrofes, desastres y crisis provocan afectos del orden de la subjetividad, cuya evocación puede ser esbozada mediante una escritura particular. Las subjetividades se constituyen en el momento en que se producen. No obstante, para poder entender la subjetividad no es posible ignorar la objetividad.

La interrelación entre lo subjetivo y lo objetivo es una de los aspectos de los estudios de los afectos propuestos por pensadores como Brian Massumi (2002), filósofo importante dentro de la tentativa personal por comprender la subjetividad en un contexto como del desastre.

A continuación, en la primera parte del artículo, se inicia un acercamiento de la subjetividad del desastre haciendo uso de narrativas ficcionales dentro de la literatura, valiéndose de novelas como *Degelo: un romance* (2013), del escritor Ilija Trojanow. No es la intención la realización de análisis literarios, lo que interesa es descubrir subjetividades conscientes e inconscientes latentes en los intercambios silenciosos de los devaneos, sueños o pensamientos de personajes y escritores (as). Creo que la relación con la literatura también bosqueja una posible intersubjetividad, entre quien la lee y la usa para llevar a cabo una investigación, como la presente. He ahí la importancia de la escritura del arte, como una intersubjetividad entre el objeto y quien escribe, para ello, hago uso del pensamiento de autores como Roland Barthes (1984) y David Carrier (1992). Hay una interrelación entre la investigación en arte y su escritura.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

Después, se estudia la poética de artistas como Octavio Moctezuma (2018) y Rosa Menkman (2009-2010), como un modo de comprender la aleatoriedad de la vida, del desastre y de la existencia, desde el arte. El pensamiento de críticos de arte como Manuel Borja-Villel (2018) es relevante porque para él es importante la noción de crisis en distintos contextos, como en la historia del arte.

En la segunda parte del escrito, se cuestiona la condición subjetiva de la refugiedad. Se discute la percepción del escritor de arte contemporáneo y pensador de la ecología T. J. Demos (2018) en relación al trabajo de artistas que discurren sobre el refugio en el arte. De la misma forma, se dialoga con obras de artistas contemporáneas como Marilene Ribeiro (2022), quien ha realizado una poética en zonas de riesgo de desastre, en Brasil. Tanto T. J. Demos (2018), como Marilene Ribeiro (2022), son de la idea de que artistas y medios de comunicación evitan abordar las causas de la crisis climática. En ese sentido, se problematiza la crisis cuestionando su discursividad y subjetividad.

En la tercera parte de la investigación, se discute el desastre en cuanto posible consecuencia de la crisis climática y de lo civilizatorio, produciendo un diálogo entre el pensamiento de Roger Casement, personaje real de la novela *El sueño del celta* (2010), del escritor y ensayista Mario Vargas Llosa, y obras de arte contemporáneo como *Pai e Filha* (2021), de la artista Barbara Paul, a propósito de la violencia del espacio privado y de los refugios en un contexto de crisis climáticas. Se hace referencia al cuento *El huésped* (2009), de la escritora mexicana Amparo Dávila, que problematiza la crueldad del espacio de lo familiar. Lo que interesa es entender que hay una articulación entre lo civilizatorio y los dispositivos de colonización que repercuten en la subjetividad del desastre en la contemporaneidad. Se hace mención a la noción de civilidad mediante la obra *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, de Norbert Elias (2016).

En la última parte, se remite al pensamiento de Zeno Hintermeier, uno de los personajes principales *Degelo: un romance* (2013), de Ilija Trojanow, a modo de consideración final, en abierto.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

¿Cómo entender la subjetividad del desastre?

Zeno Hintermeier, el personaje principal de la novela *Degelo: un romance* (2013), de Ilija Trojanow, esboza un tipo de subjetividad crítica mediante sus percepciones y experiencias articuladas con el conocimiento, explica, por ejemplo, que la denominación de Ártico proviene del griego y significa oso, aludiendo a la constelación Osa Mayor, mientras que Antártida expresa su opuesto, nombre geográfico ideado por el filósofo Aristóteles¹. En la novela, Zeno Hintermeier, como coordinador de una expedición en Ushuaia, la capital de la Tierra del Fuego, narra sus preocupaciones y angustias en torno al derretimiento de los glaciares del Polo Sur. Para Zeno, hay un puente mnemónico para sostener un registro zoológico, ya que el Sur es habitado por pingüinos, y nos advierte que el nombre de Ártico deberá cambiar en caso de que los osos sean exterminados (2013). Más allá de argumentos proféticos, Zeno comparte su inconsciente, como una visión de acuerdo a sus deliberadas impresiones. Se aflige frecuentemente al ver que los turistas de la expedición no están interesados en los problemas climáticos.

Muy probablemente los contextos actuales inciden —están incidiendo— material, espiritual y mentalmente de modo constante en nuestras formas de percepción. En *Degelo: um romance* (2013), Zeno Hintermeier expone sus inquietudes en relación a las pesadillas colectivas de una época, preguntándose si son una expresión honesta. ¿El derretimiento de los glaciares es una pesadilla de la contemporaneidad o ha sido una premonición ancestral?

¿Es necesario escribir o soñar para poder entender la dimensión subjetiva de un desastre y sus posibles y constantes refugios desde el arte? Intencionalmente, en este momento, se está proponiendo a la escritura como un modo de apuntar los afectos que envuelven una catástrofe. Se escribe aspirando a un campo de percepción subjetiva que emana del de-

1 Aristóteles (Estagira 384 AEC - Atenas 322 AEC), ha sido un filósofo de la Antigua Grecia, vinculado a la cultura helénica y a la vida política de Macedonia. Para mayores informaciones pueden ser consultados *The Works of Aristotle. Volume III: Meteorologica, De Mundo, De Anima, Parva Naturalia, De Spiritu*. At The Clarendon Press. Oxford: Oxford University Press, 1931.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

sastre que no termina. De esta forma hay una coherencia entre el continuo movimiento que se vive en la actualidad dado el cambio climático que no tiene fin y, la subjetividad que se produce cuando se lee el pensamiento de un personaje como Zeno, cuando se escribe y se reflexiona en relación a este tipo de intuiciones, que a veces no están tan lejanas, principalmente cuando realmente se ha vivido un desastre provocado por una crisis que se tiende a negar.

La escritura, como lenguaje, presenta accidentes, ruidos, farfalleos, desvíos. El flujo de los signos suelta cadencias, respiraciones, accidentes, actos fallidos. La escritura necesita de respiros para su funcionamiento. Los ruidos equivalen a susurros, índices de una lengua indiscutiblemente colectiva (Barthes, 1984). Leemos, miramos y escribimos con la mente, el espíritu y el cuerpo, incorporando los accidentes, fallos, susurros, que hacen parte de la vida de una lengua. El desastre afecta la investigación y la escritura en tiempo real.

El acto de escribir posibilita experimentar la potencia del accidente que permite percibir en el desvío. Los accidentes que afectan la vida cotidiana son parte de una investigación. Es por eso que lo que interesa, en este instante, es trazar algunos de los afectos insinuados por proposiciones artísticas y de la literatura, vivenciados por la mente, cuerpo y alma de la propia autora. Se reconoce la escritura como una herramienta de diálogo, de relectura y de un modo de significar el mundo a través de un ordenamiento conceptual (Cordeiro Reiman, 2010). Creo en una escritura generadora de afectos y significados a partir de la articulación entre el arte y la literatura y el contexto cultural y ecológico que se vive.

Me parece que es así cómo debe ser concebida la escritura del arte en el momento en que se desarrolla, como un acto auto-consciente del papel de quien investiga arte contemporáneo —y literatura—. La auto-consciencia radica en el saber la importancia de la producción de conocimiento en arte y sus sorprendentes afectaciones en la sensibilidad de nuestro día a día. El reconocimiento del papel fundamental en la cultura y en la subjetividad de la escritura del arte es reciente. La escritura del arte encuentra

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

soluciones semejantes a las de la literatura, que no son objetivos a tratar en la presente investigación.

El lenguaje que se propone surge concomitantemente al entendimiento del arte que se investiga. Para David Carrier (1992) lo propio de la escritura del arte es su retórica, y reconoce la importancia de la auto-consciencia de quien escribe, por lo que no puede tener una única definición, prueba de ello son los diferentes estilos que han surgido en los últimos tres siglos.

Pienso que la escritura del arte no se reduce a la retórica o a la auto-consciencia, sino que se origina en la intersubjetividad entre autor (a) y arte, dando vida a un lenguaje autoral. Ahora bien, los atravesamientos, actos fallidos y desvíos despiertan el lenguaje del inconsciente. Está siendo usada la noción de acto fallido² como el accidente del lenguaje que da vida a una aspiración del inconsciente. En estos términos, el acto fallido puede ser pensado también como un resultado de los afectos. La forma como se manifiesta un afecto es la objetividad del lenguaje.

Se recurre a obras del arte contemporáneo y a escritores (as), pero también se establece una relación inconsciente porque se toma en cuenta el contexto actual del desastre.

Es necesario escribir el mundo como un río para respetar su fuerza, desvíos, fallos y susurros, pero principalmente la fluidez de su percepción. La incorporación del movimiento aviva la subjetividad.

¿Necesitamos respetar la fuerza del desastre natural para poder acceder a la escritura de su percepción?

Quiere decir que en el momento de estar escribiendo en relación al desastre, también se intenta hacer consciente el cambio que se produce en el cuerpo, mente y espíritu de quien escribe. He ahí la auto-consciencia. Al ser afectada en el momento en que son escritas las presentes palabras,

2 El concepto de acto fallido es una invención de Sigmund Freud. Para el psicoanalista, el acto fallido se trata de una acción cuyo resultado no es alcanzado, y se ve "sustituido por otro", por lo que, en otro plano, el acto puede ser bien sucedido porque inconscientemente el deseo se realiza, como explica el *Vocabulário da psicanálise*, de Jean Laplanche (São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 44).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

la autora también confronta el mundo en que vive. Las percepciones arrojan susurros, actos fallidos, desvíos y afectos. Emerge el lenguaje.

Afectar y ser afectado (a) son acciones inseparables en el orden de los afectos (Massumi, 2002).

El desastre nos afecta.

Podría ser entendido el desastre como un accidente, desvío o fallo capaz de interferir en la naturaleza de nuestra percepción. Esos fallos o accidentes son los que amplían la percepción de un evento. Eso quiere decir que el desastre provoca una otra percepción del universo, porque desplaza nuestro ángulo de contemplación. Hay un acto fallido que modifica nuestras sensaciones afectando la forma de pensar el mundo que nos rodea. En este instante, está siendo entendido el acto fallido como un descuido o desacierto. Acto fallido o fallo puede ser traducido al inglés como *glitch*. Para la artista holandesa Rosa Menkman, el *glitch*, como fallo en el arte, es una experiencia increíble que ha surgido en el punto en que el objeto en cuestión desplaza la discursividad ordinaria durante un proceso accidental (Menkman, 2009-2010). Esto quiere decir que el resultado del proceso escapa de lo esperado dando lugar a un cuestionamiento de lo que se pretendía ser normalmente programado —inclusive en el arte—, produciendo una crisis.

¿Una crisis es discursiva o subjetiva?

Un fallo, como accidente, es quizá uno de los desvíos necesarios para poder acceder a un pensamiento ético o sublime de la existencia.

Todavía más, si se parte del principio de que el origen de la vida humana se remonta al instante en que, inesperadamente, células procariotas a través de fagocitosis han englobado seres aerobios —portadores de cloroplastos y mitocondrias primitivas—, y estas células, en interacción con cambios climáticos y sus necesidades, han desarrollado las actuales mitocondrias³, orgánulos que hacen la respiración celular —la cual mediante diversos procesos genera la energía que nos mantiene vivos—, puede ser

3 Esta teoría ha sido propuesta por Lynn Margulis, y se denomina Teoría de la Endosimbiosis, publicada en la obra *Origin of Eukaryotic Cells*, en 1967.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

afirmado que la existencia es un fenómeno accidental, fortuito y totalmente imprevisible. La existencia es imprevista.

En este contexto puede ser entendida la serie de pinturas como *Criticalidad* (2018)⁴, del artista mexicano Octavio Moctezuma que, propone la percepción de la interacción de fenómenos físicos. El choque entre los elementos puede ser interpretado como un accidente o un fallo provocado por el descontrol intencional del artista. Moctezuma pinta haciendo uso de lo aleatorio. El propósito es discutir lo indeterminado a través del flujo propio de los materiales líquidos utilizados en su pintura. Los fallos pictóricos habitan en el proceso artístico. Sucesos aleatorios desencadenan el arte. La interacción sin control no solamente sucede en la superficie pictórica, sino en la relación entre el artista y su obra, dando lugar a la autoría de una subjetividad de lo accidental. La subjetividad refugia los desvíos en el arte.

¿Puede existir la intersubjetividad entre el artista y su obra?

En la dimensión del arte puede ser producida una subjetividad que emerge del fallo provocado inconscientemente por el artista. El artista tiene esa intención. Busca la actuación del accidente. Un fallo es artístico y conceptual porque no condice con la lógica de lo previsto dentro de expectativas estéticas canónicas. No obstante, un fallo no existe en sí, es apenas una percepción contra el orden del discurso. Un fallo, como irregularidad, va contra la norma. Está entendiéndose por norma al discurso asumido incuestionablemente como verdadero y que es producido por disciplinas obedeciendo a un programa institucional (Foucault, 2005).

Se sugiere que el espacio del arte puede llegar a ser un refugio del artista y de la cultura para abrigar o dar vida a una subjetividad que surge en el desvío, en el fallo, en el accidente, en el desastre o en la crisis material, corporal, ambiental o mental. Con el arte es posible mirar los desvíos, actos fallidos, accidentes, catástrofes y específicamente la crisis a partir del punto de vista de la subjetividad.

4 Obras de la serie *Criticalidad*, de Octavio Moctezuma, pueden ser vistas a través del link: <<https://estepais.com/uncategorized/blog-de-la-casa-los-flujos-visibles/>>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

La triple crisis planetaria ha sido generada por el cambio climático, la contaminación y el daño a la biodiversidad. Es difícil aceptar que el desastre que ha aquejado al estado de Río Grande del Sur, en Brasil, se deba a una crisis climática planetaria. De acuerdo con la Asociación Brasileña de Gerencias y Riscos⁵, el desastre significa el encumbramiento de una crisis que afecta regiones y poblaciones enteras. El desastre y la crisis se superponen. De modo que el desastre es una de las consecuencias de la crisis climática. La cuestión es que el desastre puede ser localizado en el tiempo y en el espacio, pero la crisis es de una dimensión material, filosófica y hasta existencial.

La noción de crisis ha sido abordada por filósofos, historiadores y críticos de arte. Manuel Borja-Villel, historiador de arte, explica el concepto de crisis como término decorrente que alude a un tipo de inestabilidad extrema, como puede ser visto en el pensamiento de filósofos que van desde la Escuela de Frankfurt⁶, hasta la filosofía de Judith Butler⁷ o Paul Preciado⁸, entre otros autores (as) no menos importantes (2018).

La noción de crisis está presente también en el arte en obras como *El Guernica* (1937), de Pablo Picasso, como una manera de expresar un mundo incomprensible, pero también en obras como *Fish Story* (1988-1995), de Allan Sekula, pues exponen los cambios bruscos en el ambiente como una inseguridad frente al mundo, explica Borja-Villel (2018), y que es el tipo de conceptualización de crisis que interesa para esta investigación. El proyec-

5 Estas informaciones se localizan en la Web: Associação Brasileira de Gerências de Riscos <<https://www.abgr.com.br/noticias?id=1252>>.

6 Para la Escuela de Frankfurt hay una inestabilidad en las sociedades dichas modernas, en las que todavía perdura una explotación colonial que coloca en crisis la paz y la libertad de los países pobres, y habiendo una crisis en los valores del mundo occidental. Puede ser consultada la obra de Erich Fromm, intitulada *The sane society*. Routledge, London: 2008.

7 Judith Butler se refiere a la crisis como una inestabilidad que puede ser usada para deshacer los efectos de poder en los cuerpos, en: *Bodies that matter, on the discursive limits of "sex"*. Library of Congress. New York: Routledge, 1993. El cuerpo funciona como fuente carnal y digital

8 Paul Preciado defiende la idea de que hay una crisis en la epistemología binaria de la diferencia sexual, como paradigma histórico y científico, en diferentes publicaciones como *Yo soy el monstruo que os habla* (Barcelona: Anagrama, 2020).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

to *Fish Story* (1988-1995) es un ensayo compuesto por 150 fotografías que oscilan entre lo documental, lo artístico y lo estético, intentando captar la invisibilidad del desgaste humano frente a una economía dominante, sin esconder los alcances de la mutación climática, generada por su crisis.

Lo que quiere decir que el arte es capaz de despertar la sensibilidad como una forma de alerta, produciendo un capitalismo cognitivo. Sin caer en celebraciones acríticas, Borja-Villel⁹ advierte que paralela y paradójicamente, el arte usa los afectos humanos para poder insertarse en un mercado neoliberal, transformándose en un espectáculo mega-cultural con acciones que soslayan la depredación de la vida urbana. Los museos podrían actuar como agencia para problematizar las mudanzas climáticas.

Obras como *Fish Story* (1988-1995), de Allan Sekula, indican una trayectoria invisible de los tratamientos antagónicos a la sobrevivencia animal, floral y humana, y que son generados veladamente por los procesos económicos. La catastrofización no es evidente. Hay una sutileza en las fotografías para que pongamos atención en el día a día, en cada forma que esconde la crisis del clima. La mutación ambiental está en la estética de los propios objetos urbanos. Es necesaria una desnaturalización del paisaje industrial que nos rodea.

¿Puede llegar a existir un arte capaz de ser coherente con las demandas de los cambios climáticos contemporáneos?

¿La condición subjetiva del arte es la refugiedad?

¿Puede haber un arte preocupado con la condición subjetiva de refugiados (as) climáticos (as)?

Entre los (as) autores que investigan el arte y los refugiados climáticos, destaca la publicación del crítico de arte contemporáneo T. J. Demos, intitulada *Visualizando a los refugiados climáticos*, dentro de la obra *Carta (s) Exilio / Refugio* (2018). Los (as) refugiados (as) son aquellos (as) per-

9 Borja-Villel propone inclusive reescribir la historia del arte haciendo énfasis en la trayectoria de Gustave Courbet (2018). La propuesta sería narrar la participación de Courbet, como integrante de la Comuna de París, asumiendo el mando de la Federación de Artistas de Francia, por ejemplo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

sonas que migran de manera forzada cruzando la frontera de su territorio y necesitan o solicitan protección. Generalmente presentan un histórico de persecución, debido a su condición étnica, religiosidad, nacionalidad, género o sexualidad, lo que quiere decir que ha sido la violencia lo que ha obligado a las personas a dejar el lugar donde habitan. Instalados en otro territorio, los (as) refugiados (as) a menudo son vistos (as) como *outsiders* o extraños (as), en relación a los códigos culturales identitarios que son compartidos en el territorio donde son asentados (as) (Alves, 2020). Denomínase como refugiada a aquella persona que tenga “fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social u opiniones políticas”, según informa la Convención Sobre el Estatuto de los Refugiados, que data de 1951¹⁰.

En la historia reciente, en el año de 2020, el Comité de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) ha reconocido la posibilidad de que también sean incluidas dentro de la categoría de refugiadas a aquellas personas que tengan violados sus derechos —humanos— debido a cambios climáticos¹¹ (Weber, Piucco & Noschang, 2020). Al huir de los cambios climáticos, los (as) refugiados (as) no pueden volver a su territorio de origen, en caso de que sus derechos humanos estén en riesgo. Es así como debido a los desastres naturales, tales como el calentamiento global y la elevación del nivel del mar o de los ríos, el Comité de Derechos Humanos de la ONU considera indispensable la existencia de la categoría de refugiado (a) climático (a) para referirse a las personas afectadas por los cambios climáticos, cuyos territorios están en situación de riesgo. La categoría de refugiado (a) climático (a) equivale a refugiado (a) ambiental. Es importante resaltar que ha sido a partir de un contexto internacional donde ha surgido el concepto de refugiado (a) climático (a), debido a que Estados insulares han sido los más afectados por el aumento del nivel del mar.

10 Agencia de la Organización de las Naciones Unidas para Refugiados (ACNUR), cuyas informaciones están disponibles en <https://www.acnur.org/sites/default/files/2023-05/Convencion-1951.pdf>

11 El precedente para la formulación de refugiados climáticos ha tenido lugar a partir del caso Ioane Teitiota Vs Nueva Zelanda.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

T. J. Demos analiza la visualidad construída en torno a refugiados (as) climáticos (as), mediante el trabajo de fotógrafos como « Collectif Argos », un grupo de activistas franceses. En las imágenes de « Collectif Argos » puede ser observado el Archipiélago de las Maldivas, donde se tiene la intención de mirar cómo el nivel del agua amenaza el hábitat del archipiélago. En la isla principal centrada en la fotografía *Maldivas*, abril de 2007, de la série *Réfugiés Climatiques* (2007), de autoría de Guillaume Collanges, es posible observar la situación de límite extremo de su geografía, donde accidentes geográficos consumen su tierra.

Otra fotografía estudiada por T. J. Demos pertenece a Josh Haner, intitulada *Vista aérea de la isla de Jean Charles, Luisiana*, hecha el 7 de abril de 2016. La imagen muestra la masa del agua y los fragmentos de la tierra, pero no aluden a la fragilidad de la comunidad de la isla puesta en peligro por el mar que la rodea. No únicamente se ignora el estado precario de los humanos, sino también la irreversibilidad de la defaunación y desfloración.

A través de las investigaciones de T. J. Demos (2018), es factible percibir que generalmente la visualización intenta centrarse en el sufrimiento de los refugiados climáticos, sin presentar las causas o los factores reales que producen los cambios climáticos, la erosión costera de las islas o el deshielo de los icebergs. Las fotografías de Josh Haner (2016) visualizan con objetividad las características geográficas de la isla, pero no indican las heridas de sus habitantes. Se ignora la subjetividad.

De igual forma, T. J. Demos (2018) hace una crítica a la fotografía donde el artista chino contemporáneo Ai Weiwei (2016) recrea a Alan Kurdi, el niño sírio que ha intentado sobrevivir en su travesía migratoria en busca de un refugio en una isla griega, y que fuera arrojado por el mar, en el año de 2016. En la fotografía tirada por Rohit Chawla, Ai Weiwei (2016) es incapaz de mostrar las causas que han llevado al niño a su huída, el artista solamente reconstruye los efectos, así como tantas otras visualidades que no logran traducir los mecanismos, entramados y ordenamientos jurídicos que se esconden tras la violencia de los derechos humanos de quien se desplaza debido al peligro en que está puesta su vida. Puede ser afirmado que Ai Weiwei (2016) no hace más que una ilustración de lo que los medios

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

informativos ya han expuesto, sin que ello lleve a una reflexión puntual de los hechos de la huída.

Las prácticas industriales son causantes de la violencia que afecta a los (as) refugiados (as) climáticos (as) contaminando su hábitat a través de la extracción de combustibles fósiles, afirma el historiador de arte T. J. Demos, quien también acusa al Fondo Monetario Internacional, al Banco Mundial y al Consejo Europeo de privar a los Estados del Sur Global de su capacidad de establecer territorios medioambientalmente sostenibles (2018).

La investigación de la artista visual Marilene Ribeiro también es fundamental en el campo del arte y refugiados climáticos. En su artículo *Refugiados ambientales: ¿Qué puede contarnos la fotografía?* (2022), la intención de Ribeiro es ir más allá de las icónicas fotografías de refugiados del fotógrafo Sebastián Salgado.

Para la artista brasileña Marilene Ribeiro, el papel de la fotografía es mostrar y funcionar como un dispositivo de ciudadanía, capaz de generar una comprensión de los efectos, pero también de las causas que dieron lugar a los desastres y consecuentemente a los refugiados (as) ambientales, pensamiento semejante al de T. J. Demos. Incluso, para la artista, los (as) refugiados (as) ambientales son aquellos individuos expulsados por ser incompatibles con una lógica de evolución articulada a un circuito económico de *commodities* coordinado nacional e internacionalmente y de acuerdo a los intereses de una élite predatoria (2022).

Ribeiro ha producido la serie *Cama de Ballena* (2020), con la idea de fotografiar a los ribereños que habitan en las proximidades de las hidroeléctricas del norte de Brasil. Con sus imágenes, la artista pretende establecer una comunicación entre el espacio subjetivo de los hogares de los habitantes y los (as) espectadores, de modo a propiciar una intersubjetividad. La artista no hace una distinción entre las casas que han sido reconstruidas o las que están a punto de ser abandonadas frente a las amenazas de las posibles inundaciones. El objetivo es transmitir lo que significa afectivamente el espacio en situación de riesgo extremo, que resguarda la identidad e individualidad de las personas. La artista propone el

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

uso de categorías como espacio físico y espacio simbólico, los cuales se superponen geográficamente.

Marilene Ribeiro usa el concepto de acto fotográfico como un modo de proponer una imagen que genere un debate capaz de prever un futuro indeseable (2022). Las fotografías abren el espacio de los hogares para indicar lo doloroso que significa huir de un lugar al que nunca se va a poder volver, porque va a dejar de existir, sumerso bajo las aguas.

En las fotografías de la serie *Cama de Ballena* (2020), la artista Ribeiro retrata además la vulnerabilidad del hogar, de los objetos y de las memorias. Son imágenes de la precariedad de la subjetividad. La artista discute la superposición de los afectos de la memoria, del territorio, de la geografía y de los objetos cotidianos. Al exponer las consecuencias de las hidroeléctricas en países como Brasil, Ribeiro hace un alerta.

Tanto la artista Marilene Ribeiro como el crítico cultural T. J. Demos están convencidos de que hace falta explorar las causas de las crisis climáticas.

¿La crisis es civilizatoria?

A través de la literatura, es posible entrever que una de las causas de las crisis climáticas han sido las diversas explotaciones de los recursos naturales emprendidas por países colonizadores. Roger Casement, personaje de la novela *El sueño del celta* (2010), en medio de sus delirios, percibe lo cuán ingenuas han sido sus ilusiones al creer que bajo la tentativa de acabar con el canibalismo de los nativos, los colonizadores han pretendido abrir las puertas de la civilización a pueblos considerados como salvajes, cuando en realidad se ha tratado de un intercambio comercial que ha propiciado el devastamiento de la flora y la fauna de la naturaleza, al estar incitando el intercambio de crucifijos, chicotes o cuentas de vidrio de colores por materia prima como caucho o bien, captura y desmembramiento de animales para la obtención de piezas de marfil o pieles de animales. El autor de la obra *El sueño del celta* (2010) es el premio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa. Roger Casement es un personaje ficticio pero también

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

real. Casement es considerado uno de los defensores de los derechos humanos. Como Cónsul del Reino Unido, sus investigaciones lo conducen al desvelamiento de crímenes de lesa humanidad, en el final del siglo XIX y principios del XX, contra la población tanto de la región del Congo Belga como del territorio del Putumayo. En *El sueño del celta* (2010), Casement narra los ultrajes cometidos por los extractores del caucho en el Congo Belga, bajo el reinado de Leopoldo II. El caucho es la preciada goma elástica usada para el rodaje de automóviles o camiones, importantes para la aceleración del progreso. Esas vivencias llevan a Casement a poner en duda el proceso civilizatorio de la modernidad.

Semejantemente, en obras como *Pilares* (2014), el artista Ishmael Randall Weeks, apunta a la modernidad como un proyecto en erosión. Se trata de una instalación de esculturas dispuestas a manera de tótems en el espacio expográfico. Cada una de las esculturas está hecha de cemento. Las mismas guardan en su interior libros superpuestos, uno encima del otro, de forma vertical. La superficie de la escultura está erosionada permitiendo ver la estructura que la constituye, indicando las « ruinas de la civilización » (Charitou, 2020, p. 80).

La erosión de los libros alude, por una parte, al desgaste del conocimiento, cuestionando los pilares del Iluminismo. Por otra parte, mediante la porosidad de la estructura, Randall Weeks (2014) discute la fragilidad de nuestra creencia en la civilidad.

Genealógicamente, el concepto de civilidad, como *civilitéé*, en sus primordios, se refiere a un tipo letra de imprenta del siglo XVI con la que se han imprimido aquellos libros que han hecho alusión o han mostrado influencia de la obra de Erasmo de Rotterdam, en específico, *De civilitate morum puerilium* (1530). A partir de la época, se afianza el concepto de civilidad en otras lenguas como *civilitéé*, en francés, *civility*, en inglés, *civiltá*, en italiano o *Zivilität*, en alemán, explica Norbert Elias en su célebre obra *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (2016).

El punto es que el proceso civilizatorio obedece a un conjunto de prácticas incorporadas y operadas de acuerdo a un programa institucional

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

científico, jurídico, educacional, religioso y social, que ha dado lugar a una transformación del comportamiento humano con la pretensión de normativizar la subjetividad.

La civilización, junto con el cristianismo y el comercio, han sido lo que ha justificado la colonización, explica Roger Casement, en *El sueño del celta* (2010). Y no obstante, Mario Vargas Llosa (2010), a través del personaje —real— Roger Casement, narra cómo los trabajadores de la Peruvian Amazon Company, instalada en la región del Putumayo y fundada en los inicios del siglo XX, no reciben ningún tipo de salario, pero paradójicamente siempre están en deuda con la compañía, por lo que deben ir a recoger el caucho internándose en la selva durante días, los suficientes para que los colonizadores ingleses puedan satisfacer sus apetitos sexuales con mujeres, niños y niñas, que permanecen en sus casas obligatoriamente en calidad de rehenes.

La arquitectura del espacio privado hace parte del proceso civilizatorio colonial.

En el transcurso del proceso civilizatorio los dormitorios se privatizan. A diferencia de la Edad Media, donde los dormitorios eran compartidos por hombres y mujeres, a partir del Renacimiento, siglo XV, que es cuando surge el paulatino proceso de individuación, hijas e hijos deben dormir en habitaciones separadas. El dormitorio pasa a ser el espacio más íntimo y privado (Elias, 2016). El proceso de individuación acompaña la estructuración del espacio público y privado, instalándose un dispositivo de poder que legitima la dominación masculina. El principio de dominación masculina intenta imponerse en el universo privado (Bourdieu, 2000).

La violencia de la colonización europea, en África y América Latina durante el período del siglo XV al XVIII, es autorizada por la discursividad del proceso civilizatorio, o lo que es lo mismo, la colonización es análoga a la civilización.

La arquitectura del hogar es fundamental para la producción de la personalidad dentro de un sistema de individuación, que se intensifica de conformidad con el proyecto de la modernidad, en el siglo XVIII.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Deforestaciones, defaunaciones y múltiples transacciones comerciales y hasta sexuales acompañan el proceso civilizatorio afianzado en el siglo XIX.

Las asimetrías de género entre hombres y mujeres continúan con la racionalidad científica del Estado laico en la modernidad tardía, en los siglos venideros, provocando nuevas modalidades de poder en el espacio privado de la intimidad (Guevara Ruiseñor, 2005). Las asimetrías de género tienen como consecuencias violencias de género. Violencias contra mujeres y niñas se invisibilizan en el espacio público, y se esconden en el espacio íntimo y privado, donde el maltrato se encubre bajo los incuestionables lazos de parentesco, haciendo referencia a los privilegios de las relaciones familiares: es mi esposa, mi madre, mi hermana o mi hija, dando lugar a abusos sexuales, violencias que significan la soberanía sobre el cuerpo colonizado (Silva, García-Manso & Barbosa, 2019, p. 186).

La constitución de las ciencias o la producción del conocimiento o de las áreas de conocimiento institucionalizan los procesos civilizatorios naturalizando la soberanía del Estado colonial, sobre la base del proyecto de la modernidad, instaurando el poder heterocolonial del hombre sobre mujeres y niñas y niños. En el psicoanálisis freudiano, por ejemplo, se legitima la posición soberana del padre sobre cualquier otro cuerpo, como bien explica Paul Preciado (2020). El psicoanálisis estabiliza la dominación masculina dentro de una relación heteronormativa. Es así como Sigmund Freud contribuye para normativizar el abuso sexual sobre mujeres, niñas y niños, dentro de la cultura heteropatriacal y colonial (Preciado, 2020).

El psicoanálisis, como proceso de subjetivación de la modernidad, torna posible la colonización del inconsciente.

No ha sido por acaso que el día diez de mayo del año de dos mil y veinticuatro, la Cable News Network (CNN) ha informado que niñas, niños y mujeres han sido trasladadas de los lugares destinados para acoger a personas refugiadas víctimas del desastre a albergues propios para personas vulnerables, debido a que se han cometido abusos y violencias sexuales contra ellas por sus propios familiares, como esposos, padres o tíos, dentro de los alojamientos instalados en la ciudad de Porto Alegre, Río

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Grande del Sur, Brasil. « Los refugios reproducen lo que desgraciadamente ocurre en los hogares de estas víctimas. Así que en este microcosmos que se ha creado allí, estas cosas aparecen a los ojos de la sociedad », explica la nota (Cassiano & Sousa, 2024).

Al ver la noticia no puedo dejar de pensar en la obra de la artista plástica Bárbara Paul, en la que resignifica objetos de la vida doméstica deconstruyendo el valor de lo familiar para devolvernos una memoria de la experiencia de lo real. Propositiones como *Pão nosso de cada dia / El pan nuestro de cada día* (2021) o *Pai e Filha / Padre e Hija* (2021), de la artista brasileña Bárbara Paul revelan dimensiones de las atrocidades que habitan en la barbarie oculta de los lazos de parentesco. Hay una estética de la sutileza al sujetar los cuchillos de *Pai e Filha / Padre e Hija* (2021) de forma antagónica, desnaturalizando los afectos de su lugar común, produciendo un extrañamiento frente a la relación siniestramente familiar.

Esa subjetividad sombría de lo parentesco que sucede entre las paredes del espacio privado me trae a mente *El huésped* (2009), cuento en el que la escritora mexicana Amparo Dávila incorpora lo siniestro en el interior del espacio de la intimidad familiar. Dávila narra la presencia de un ser innombrable en el interior del hogar. Esa presencia indecible comete actos de violencia, inclusive llega a asediar a la personaje principal, ocasionando una crisis en el ambiente que, arrastra las raíces de la civilidad. Preocupada consigo misma, con sus hijos y con los seres que la rodean, como Guadalupe, la que ayuda a arreglar la casa, la personaje principal decide poner un fin a la perversidad: « Cuando todo estuvo terminado, Guadalupe y yo nos abrazamos llorando » (Dávila, 2009, p. 16).

Quiere decir que, después del desastre de las inundaciones en Porto Alegre, Río Grande del Sur, Brasil, de no ser por los temporales que brindaron fuerza a los ríos, de no ser por las aguas que provocaron deslizamientos, de no ser por las corrientes que han atravesado la mata y los biomas, destruyendo puentes, carreteras y jardines, irrumpiendo sin misericordia, piedad o cautela, sobre las calles, comercios y casas, arrastrando los muebles, los cuadros, las fotografías, las macetas, los floreros, los celulares, las televisiones, los computadores, las lavadoras, los platos, los panes y los

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

cubiertos, las camas, las cobijas, las sábanas y las almohadas, las personas no habrían ido a parar en refugios públicos, no habrían sido salvadas niñas y mujeres que habrían permanecido enclaustradas en la crueldad del incesto y de la infortuna de la violencia sexual encubierta por la civilidad de la nucleoridad de una familia custodiada por la masculinidad.

Han sido las aguas las que han libertado la subjetividad de estas niñas y mujeres.

Consideración final

Ilja Trojanow, en su novela *Degelo: un romance* (2013), nos invita a contemplar a través del personaje Zeno Hintermeier, la sublimidad de la naturaleza, de las navegaciones y sus océanos, de la maresía sobre el rostro, del viento sobre la piel y otros afectos que han sido solapados, escondidos o insuficientemente explorados debido al confort de la civilidad. Zeno cuestiona la mezquindad de la civilidad. Reconoce sorprenderse con lo obvio y narra la imposibilidad de comprender el vuelo de las aves. Trojanow, como escritor, se refugia en la lengua susurrante de Zeno, escondido en su nostalgia.

Quizá no existan desvíos o accidentes, lo que hay son apenas discursividades que intentan enmascarar lo accidental de la vida, la sublimidad que anuncia el desastre o los subterfugios de una subjetividad submersa en el arte o la literatura.

La civilidad, como razón, como tentativa de progreso, como rastro de una teoría de la evolución —decadente—, pretende ocultar la eminencia del relámpago, de las tormentas, de las tempestades, de los incendios, de las inundaciones, de los desiertos, o hasta de la muerte.

La escritura —del arte— descubre las sinrazones del cuerpo, de la materia, del alma, de la mente, que nos habitan intempestivamente. La conciencia de la escritura desencadena una interacción con las obras y la literatura. La escritura, como proceso de investigación de la subjetividad, origina cambios en la forma de pensar personal. La escritura es una experiencia de desplazamiento (Foucault, 1994). Esa confrontación con artistas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

y autores (as) me ha llevado a la escritura —del arte— como un modo de reflexividad estética de lo que nos afecta, como el desastre.

No pretendo enaltecer el caos, pero sí desearía proponer, como consideración final, que existe una potencia en la sublimidad de una ola cuando rompe contra las rocas, o de una casa cuando revienta acometida por el agua, porque en estos accidentes corre libre el desastre con toda la subjetividad que pueda llegar a significar.

Puedo sugerir que el desastre provocado por la elevación de las aguas, como consecuencia de la crisis climática, es una expresión sublime de nuestras necesidades inconscientes de justicia, un acto fallido de los procesos errantes de la subjetividad.

Referencias

ALVES, Thiago Augusto Lima. « Pandemia e direitos humanos: O empenho do ACNUR para salvar vidas em refúgio ». In: SOBRINHO, Liton Lanes Pilau; CRUZ, Paulo Márcio; ZIBETTI, Fabíola Wüst (Orgs). *Jurisdição constitucional, democracia e relações sociais: socioambientalismo e políticas públicas*. Itajaí: UNIVALI, 2020.

ATTRIDGE, Derek. *The singularity of literature*. London and New York: Routledge, 2004. Disponible en: https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Attridge_Reading_and_Responding.pdf

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1984.

BORJA-VILLEL, Manuel. « El tiempo largo de la historia ». In: BORJA-VILLEL, Manuel; BALIBREA, Mari Paz; REVEL, Judith; GOMEZ, Patricia y GONZÁLEZ, Maria Jesús; DEMOS, T. J; SHEIKH, Simon. *Carta (s) Exilio / Refugio*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Publicaciones Oficiales, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2010.

CARRIER, David. Artwriting Revisited. Theoretical Perspective. *Leonardo* 25 (2) Jstor, pp. 197 - 204, 1992. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/1575712>

CASSIANO, Letícia & SOUSA, Felipe. « Bases são criadas para atender mulheres e crianças no RS após denúncias de violência nos abrigos ». In: *Cable News Network (CNN)*. 10 de mayo de 2024. Disponible en: <https://www.cnnbrasil>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

com.br/nacional/bases-sao-criadas-para-atender-mulheres-e-criancas-no-rs-apos-denuncias-de-violencia-nos-abrigos/

CHARITOU, Klea. In: Ishmael Randall Weeks. Selected Portfolio. *Art Gallery*. Dubai, 2020. Disponible en: <https://www.lawrieshabibi.com/usr/library/>

CORDEIRO REIMAN, Karen. La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetividades. *Errata#*: *La escritura del arte*. No. 2, 2010.

DÁVILA, Amparo. « El huésped ». En: DÁVILA, Amparo. *Cuentos reunidos*. Barcelona: Epublibre, 2018.

DEMOS, T. J. « Visualizando a los refugiados climáticos ». In: BORJA-VILLEL, Manuel; BALIBREA, Mari Paz; REVEL, Judith; GOMEZ, Patricia y GONZÁLEZ, Maria Jesús; DEMOS, T. J.; SHEIKH, Simon. *Carta (s) Exilio / Refugio*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Publicaciones Oficiales, 2018.

ELÍAS, Norbert. *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. « Conversazione con Michel Foucault. Entrevista de Duccio Trombadori ». Il Contributo. 40 année, No. 1, pp. 23 - 84, 1980. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits 1954 - 1988*. Vol. IV. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

FRANGNE, Pierre-Henry. Pourquoi l'art contemporain doit être l'objet de la philosophie aujourd'hui. *Revue Atala*. No. 8, pp. 89 - 99, 2005. Disponible en: <https://www.lycee-chateaubriand.fr/revue-atala/wp-content/uploads/sites/2/2005/10/Atala8-Frangne.pdf>

GUEVARA RUISEÑOR, Elsa S. Intimidación y modernidad. *Estudios Sociológicos*. 23 (69), pp. 857-77. JSTOR, 2005. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40421010>

MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

MENKMAN, Rosa. *Glitch Studies Manifesto*. Amsterdam/Cologne. 2009-2010. Disponible en: https://www.academia.edu/39739241/Original_Rosa_Menkman_Glitch_Studies_Manifesto_1

PRECIADO, Paul. *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama, 2020.

RIBEIRO, Marilene. Refugiados ambientais: O que a fotografia pode nos contar?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Festival de Fotografia de Paranapiacaba. 2022. Disponível em <https://www.ffparanapiacaba.com.br/post/refugiados-ambientais-o-que-a-fotografia-pode-nos-contar>

ROTTERDAM, Erasmo. *De civilitate morum puerilium* (1530).

SILVA, Artenira da Silva e; GARCÍA-MANSO, Almudena & BARBOSA, Gabriella Sousa da Silva. Una revisión histórica de las violencias contra mujeres. *Revista Direito e Práxis*. 10 (1), pp. 170 - 197, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdp/a/W5tYmvnkcKwLvPT6vjKqxrr/?format=pdf&lang=es>

TROJANOW, Ilija. *Degelo: um romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

VARGAS LLOSA, Mario. *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara, 2010.

WEBER, Anderson; PIUCCO, Micheli; NOSCHANG, Patricia Grazziotin. In: SOBRINHO, Liton Lanes Pilau; CRUZ, Paulo Márcio; ZIBETTI, Fabíola Wüst (Orgs). *Jurisdição constitucional, democracia e relações sociais: socioambientalismo e políticas públicas*. Itajaí: UNIVALI, 2020.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

ROSA MARIA BLANCA

Actúa en el Programa Posgrado en Artes Visuales (UFSM), tiene doctorado interdisciplinario en Ciencias Humanas (UFSC, 2011), pasantía doctoral en la Universidad Complutense de Madrid (2010) y maestría en Artes Visuales (UFRGS, 1999). Publicó la poética artística *A Trânsfuga: Uma Poética da Projeção de Si*, em Conversações Anpapiianas (2019). Contato: rosablanca.art@gmail.com

Artigo submetido em 29 de julho de 2024.

Artigo aceito em 14 de agosto de 2025.

Como citar: Blanca, R. M. (2025). Subjetividades escritas desde el desastre y otras refugiedades. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.141584>



**Práticas de descanso:
pensar e sentir o corpo num mundo acelerado**

Rest practices: think and feel the body in a fast-paced world

Marina Souza Lobo Guzzo
Universidade Federal de São Paulo

Ana Luiza Azevedo Dupas
Mestre pela Universidade Federal de São Paulo

Kidauane Regina Alves
Mestre pela Universidade Federal de São Paulo

Resumo

A partir de uma metodologia cartográfica, o artigo apresenta um recorte teórico-prático sobre o descanso pensado como uma experiência educacional e artística, além de uma proposta de oficina poética, pensada para ser realizada em diferentes contextos. Partindo do campo teórico proposto por Ailton Krenak e Erin Manning e permeado por outros teóricos e filósofos, o objetivo do texto é compartilhar uma reflexão sobre o descanso e a contemplação como ato político no enfrentamento da constante aceleração e imposição de produtividade do mundo contemporâneo. Entendemos que o colapso climático não pode ser separado do colapso psicossomático ao qual nossos corpos vêm sendo expostos. O movimento de aceleração planetária tem impacto direto na maneira como vivemos, trabalhamos e morremos. Pensar o descanso como prática necessária para enfrentamento da crise climática é entender que somos nós parte da natureza, e por conta disso, também precisamos pausar.

Palavras-chave:

Arte. Educação. Descanso. Gestos Menores. Crise Climática.

**Abstract**

Using a cartographic methodology, the article presents a theoretical-practical approach to rest thought of as an educational and artistic experience, in addition to a proposal for a poetic workshop, designed to be carried out in different contexts. Starting from the theoretical field proposed by Ailton Krenak and Erin Manning and permeated by other theorists and philosophers, the objective of the text is to share a reflection on rest and contemplation as a political act in facing the constant acceleration and imposition of productivity in the contemporary world. We understand that climate breakdown cannot be separated from the psychosomatic breakdown to which our bodies are being exposed. The planetary acceleration movement has a direct impact on the way we live, work and die. Think of rest as a necessary practice to face the climate crisis and understand that it is us, also nature, and because of this, we also need to pause. that allow for large spaces of contemplation and enchantment in the face of life.

Keywords

Art. Education. Rest. Minor Gestures. Climate Crisis.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Introdução

Importa quais pensamentos pensam pensamentos. Importa quais conhecimentos conhecem conhecimentos. Importa quais relações relacionam relações. Importa quais mundos mundificam mundos. Importa quais histórias contam histórias. (Donna Haraway, 2023, p. 69).

Em *Exaurir a dança*, André Lepecki (2017) nos apresenta uma aproximação entre dança e filosofia, a partir de uma ontologia da modernidade ligada ao movimento. Em seu livro, fundamental para o pensamento coreográfico – mas que podemos expandir para o campo artístico de maneira geral – o autor lança uma crítica a uma certa ideia de dança onde predomina o movimento em excesso, um agito. Esse agito, para Lepecki (2006), atrapalhava (e ainda atrapalha) a efetivação das promessas políticas, estéticas, teóricas e afetivas de uma dança (que podemos novamente, expandir para outros campos artísticos), que “se interessava também por se tornar agente de intensificação do seu campo interventivo” (Lepecki, 2017, p. 16). Em sua nota à edição brasileira, Lepecki (2017) relembra que o projeto cinético que impulsiona a modernidade é intrinsecamente ligado ao projeto colonizador, que relacionamos aqui à crise climática a constante destruição do planeta em uma “mobilização infinita”, intrinsecamente ligada ao racismo, ao capitalismo e o sistema extrativista. Como podemos intensificar nossa intervenção como artistas do corpo, diante do cenário da crise climática? Como podemos refletir sobre a constante produção e “agitação” que os artistas se colocam para tentar habitar esse problema? Como resistir à catástrofe criando? Como pausar diante de tamanha agitação?

Lepecki (2017) analisa o trabalho de alguns artistas do campo coreográfico para problematizar uma dança exausta. Aqui, neste texto, criado a partir do contexto de pesquisa no Laboratório Corpo e Arte, espaço que trata do corpo e suas práticas, a partir das humanidades e das artes, em coexistência com o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde, localizado no Instituto Saúde e Sociedade (Campus Baixada Santista, Universidade Federal de São Paulo), o presente artigo, propõe o tema do descanso como uma maneira de relacionar arte e saúde,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

posicionando-se com relação ao enfrentamento da emergência climática em curso no planeta.

Neste sentido, aqui apresentamos, a partir de uma metodologia cartográfica, um recorte teórico-prático sobre o descanso pensado como uma experiência educacional e artística, além de uma proposta de oficina poética, a ser realizada em diferentes contextos. Partimos de experiências de pesquisas realizadas ao longo dos últimos dez anos no contexto do Laboratório Corpo e Arte da Universidade Federal de São Paulo, na Baixada Santista, que propõe o corpo, as artes e a ecologia política como sendo campos intimamente relacionados, passíveis de serem experienciados por diferentes disciplinas.

A cartografia, neste texto, parte da perspectiva da Esquizoanálise, apresentada por Deleuze e Guattari (1995), que no volume 1 do livro *Mil Platôs* emprestam várias metáforas de paisagens botânicas para propor maneiras de pesquisar, escrever e filosofar – criar. As paisagens botânicas propostas pelos autores se apresentam como resistências ético-estético-política nas produções de conhecimento nas ciências sociais. A cartografia nesse sentido é um mapa aberto, que se conecta em todas as dimensões. Pode ser desmontado, lido em diferentes pedaços e perspectivas. É também um método que privilegia o atravessamento da pesquisa no corpo das pesquisadoras, trabalhando a atenção em gestos que rastreiam, tocam, pousam e fazem o reconhecimento atento do campo a ser pesquisado (Kastrup, 2007).

Ainda sobre esse método de pensar – escrever – criar, entendemos com Guzzo (2023) que a cartografia possibilita a produção de uma história do presente, a partir da documentação de processos de artistas e pesquisadores em relação ao tema do descanso, suas relações com lugares, tempos, climas, objetos e seres vivos. Contribuições para pensar modos de produzir conhecimento com e a partir do corpo, com e a partir da pele, com e a partir dos sentidos e afetos. Uma prática dialógica, com possibilidade de trocas, conversas, participações e cocriações, fazendo da pesquisa uma experiência de produção do comum.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

O objetivo do texto é compartilhar uma reflexão sobre o descanso e a contemplação como ato político no enfrentamento da constante aceleração e imposição de produtividade do mundo contemporâneo. Entendemos que o colapso climático não pode ser separado do colapso psicossomático ao qual nossos corpos vêm sendo expostos. O movimento de aceleração planetária tem impacto direto na maneira como vivemos, trabalhamos e morremos. Pensar o descanso como prática necessária para enfrentamento da crise climática e entender que somos nós, também natureza, e por conta disso, também precisamos pausar.

A lógica de produção capitalista, cujas consequências nocivas à saúde individual, coletiva e ambiental se evidenciam de maneira exponencial, são consequência direta da exploração não só dos biomas, mas dos corpos, principalmente corpos racializados, dissidentes e trabalhadores. A proposta do texto tem enfoque no corpo e se desenvolve por meio da percepção de si e do outro (incluindo mais que humanos) como possibilidade de potência e encontro.

Partimos da ideia de que o descanso e sua prática podem ser pensados poeticamente a partir do referencial proposto pela filósofa e artista canadense Erin Manning em seu livro *"The Minor Gesture"* (2016). A autora propõe uma definição: "o gesto menor, a força gestual que abre a experiência para sua potência de variação" (Manning, 2019, p. 12). Essa potência do gesto menor, acontece de dentro da experiência, ativando diferenças, outras formas de tonicidade e tonalidade.

Essa variação da experiência, o gesto menor, estaria sempre entrelaçado com tons maiores. Erin Manning (2019) ainda nos expõe a contraposição da arte como produção exclusiva de objetos e objetivos como fim: essas definições priorizam o objeto produzido pela arte e o que ele suscita de um modo passivo-ativo, onde separa quem observa e quem realiza a arte (Manning, 2019). O pensamento contraposto é de uma arte entendida como maneira e modo de se fazer, considerando o processo como a arte em movimento (a atividade). Entendendo o lugar de possível atividade de cada sujeito de um acontecimento, fazer arte é então realizar processos



que acoplam um campo prático e simbólico simultâneo evidenciando os corpos presentes como agentes.

Descansar seria então, além de uma necessidade fisiológica fundamental para a sobrevivência (planetária), uma prática artística. No sentido de que, ao descansarmos, colocamos em atividade campos simbólicos e práticos emergentes na vida contemporânea, podemos sonhar, podemos imaginar outros mundos, outros modos de vida e outras maneiras de sentir.

Outros autores também são convidados para o debate, como Alain Corbin (2023), Byung-Chul Han com sua *Sociedade do Cansaço* (2017) e *Vita Contemplativa* (2023), Ailton Krenak (2020) com a ideia de que a vida não é útil, Paul Lafargue (referência), com o direito à preguiça e Tricia Hersey (2022) que apresenta o descanso como forma de resistência. Entrelaçado a essa trama teórica, imagens da história da arte ressaltam o descanso em diferentes épocas, deixando evidente o recorte de raça e classe àqueles que podem ter acesso ao descanso.

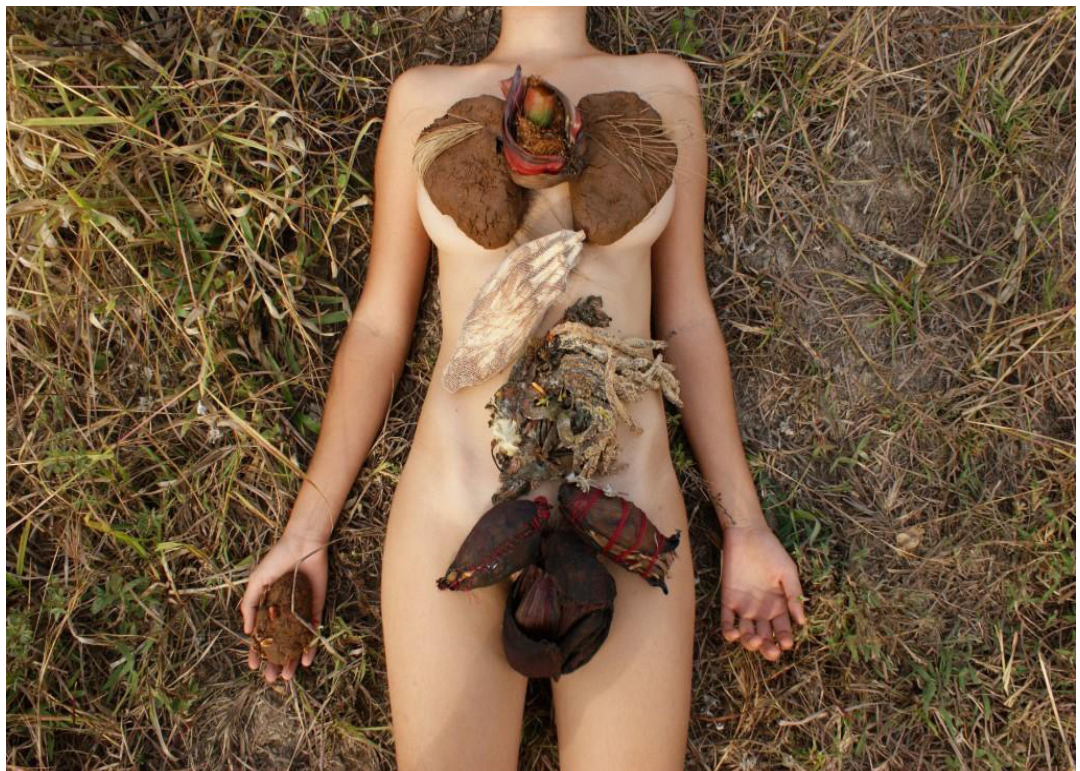


Fig. 1. Carolina Botura. *O corpo habita o tecido da terra*. 2013.

Foto escultura. Portfolio Carolina Botura

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

O artigo propõe, por fim, uma experiência prática criada e desenvolvida no contexto do Laboratório Corpo e Arte da UNIFESP¹, com o título: “Práticas de descanso”. As oficinas foram criadas com base em um recorte teórico e ferramentas de experimentação artística e educacional, entre elas abordagens de pesquisas corporais, como dança e práticas gestuais, ferramentas de educação somática, como Eutonia, além de propostas estéticas e sensoriais. Foram realizadas em diferentes formatos e contextos pelas autoras deste texto, incluindo espaços de cultura, saúde e educação, como a própria universidade.

A estrutura dessa proposta de oficina poética envolve momentos de leitura e reflexão teórica, exercícios de educação somática e práticas de movimento, que, além de auxiliarem no restauro físico-motor, são aqui entendidas como sugestões que apresentam o descanso como uma gama ampla de possibilidades que vão do exercício contemplativo, ao sonho, à pausa e à resistência ao trabalho compulsório como política de transformação.

Assim, os participantes são convidados para estarem disponíveis à escuta de si e do próprio corpo. Ao inventariar seus apoios e percepções que envolvem cansaço – não apenas físico como psicológico –, as pessoas participantes têm a oportunidade de refletir sobre estruturas de trabalho às quais estão submetidas, assim como, processos de adoecimento crônico, estruturas econômicas e socioculturais enrijecidas que nos mantêm aprisionados ao trabalho e à produção capitalista neoliberal.

1 O Laboratório de Corpo e Arte trata do corpo e suas práticas a partir do olhar das humanidades e da arte. São temas privilegiados de estudo as técnicas, os processos de criação, os modos de produção, os discursos, as imagens e as pedagogias que dão forma às poéticas e políticas do corpo na produção cultural contemporânea. É formado por acadêmicos-artistas que dialogam e circulam pelos campos da filosofia, antropologia, história, psicologia, educação e ciências da saúde a fim de compreender os diferentes discursos epistemológicos sobre corpo e seus modos de invenção. As experiências de criação artística do grupo estão focadas nas artes da presença, com destaque em dança, performance, circo e palhaço. Para mais informações: https://www.instagram.com/lab_corpoearte/



2. Descanso como refúgio

Descansar não é dormir, nem ficar imóvel, nem uma forma de resolver o cansaço – mas um momento em que uma pessoa se reconstrói, caminha, esquece, encontra um lugar apenas seu. Descansar é lentificar. Pausar. Respirar. Prestar atenção com cuidado. Contemplar.

No ensaio “História do descanso”, Alain Corbin (2023) detalha a evolução do repouso ou ócio, e torna nítida a mudança no século XIX, onde o descanso passa a ser uma necessidade terapêutica e não está somente associado ao “descanso eterno” depois da morte. Segundo o autor (Corbin, 2023), em tempos de aceleração e exaustão física, emocional e planetária, o tempo de lazer ocupa o tempo livre, invade o espaço humano e não humano, cria novas formas de dependência e de cumprimento de horários.

Podemos incluir aqui a vida hiperconectada, a falta de contemplação e o constante “burnout” a que fomos submetidos, sobretudo depois do contexto pandêmico (2020-2022). De maneira equivocada, não falamos mais de descanso, mas de relaxamento, diversão e evasão, o que equivale a substituir o cansaço por mais tensão, mais tarefas, mais disciplina e mais consumo.

Na história do descanso ocidental, tratada no livro de Corbin (2023), seu marco inicial está fundado à ideia bíblica de que Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo dia, elegendo o “sabbath” como um dos princípios da fundação de uma sociedade judaico-cristã, que guarda um dia para “descansar”. No livro, o autor relaciona os estudos teológicos, que apontam que o “sabbath” não é o último dia da semana, mas sim o primeiro dia, aquele pode proporcionar o impulso criativo, uma nova energia a partir da pausa.

Essa alternância entre trabalho e descanso, fundou a dinâmica da sociedade também em sua era industrial, porém, se transformou na era digital, onde o descanso passa a ser confundido com lazer, diversão e ação. Corbin (2023) aponta que o descanso não é passivo, mas permeado por um propósito – não a produtividade. Descanso é uma mudança na relação

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

com o tempo, com o espaço, com os outros, com a natureza. Descansar é aprofundar nossa humanidade, lentificar os encontros e as escutas.

Em “Vita Contemplativa”, Byung-Chul-Han (2023) aponta essa mesma questão, indicando que o tempo livre foi cooptado pelo tempo do trabalho, da produção. Nossa ideia de descanso permanece dentro da lógica do trabalho e está intimamente ligada a ele.

Nas relações de produção capitalistas, a inatividade retorna como o de fora que é incluído. Nós a chamamos de “tempo livre”. Uma vez que o tempo livre serve para se recuperar do trabalho, permanece preso à sua lógica. Como um derivado do trabalho, ele é um elemento funcional no interior da produção. Com isso, desaparece o tempo de fato livre, que não pertence à ordem do trabalho e da produção. (Han, 2023, p.58)

Destacamos ainda, o alerta do autor, sobre aquele repouso sagrado e festivo, que nos faz pertencer, que cria comunidade e que é um tempo livre vivo! Han alerta para nosso tempo livre transformado em tempo morto, onde prevalece o consumo, o isolamento (agravado pelas mídias e redes sociais) e, sem beleza. Han (2023) insiste no repouso como um tempo de beleza, de música, de silêncio. O repouso é um jogo, necessário para a construção da cultura, que nos afasta da barbárie.

Em “Sociedade do Cansaço” (Han, 2017), o autor também explora temas relacionados ao descanso - pelo excesso de trabalho, desempenho e auto-exploração. Han (2017) ressalta o quanto a auto exploração imposta pela sociedade hiperconectada é muito mais efetiva que o cartão de ponto da sociedade industrial. A suposta “flexibilidade” que a era digital nos traz, nos aprisiona de maneira brutal, todo o tempo, sem exceções.

O responsável pela depressão, na qual acaba desembocando no *burnout*, é antes de mais nada a autorrelação sobre-exaltada, sobremodulada, narcisista, que acaba adotando traços depressivos. O sujeito de desempenho esgotado, depressivo está, de certo modo, desgastado consigo mesmo. Está cansado, esgotado de si mesmo, de lutar consigo mesmo. Totalmente incapaz de sair de si, estar lá fora, de confiar no outro, no mundo, fica se remoendo, o que paradoxalmente acaba levando a auto erosão e ao esvaziamento. Desgasta-se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

correndo numa roda de hamster que gira cada vez mais rápida ao redor de si mesma. (Han, 2017, p. 91).

É também pelo tédio que o autor aponta saídas para a vida com sentido, com criação. Para sair da condição de vida ligada ao trabalho somente, é importante aprender a ver, “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si”, isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento.” (Han, 2017, p. 51).

O trabalho de Rubiane Maia, nos convoca para esse olhar. Em “Abrigo para ver o céu” (2011) a artista tece um ninho com uma linha branca, e deita na paisagem, propondo um refúgio para conseguir ver. No texto sobre a performance que destacamos a seguir, discorre sobre a lentidão como processo de resistir às violências impostas ao seu corpo. Uma espécie de refúgio para encontrar-se consigo mesma.

Delicadeza e lentidão. Por que resistimos tanto a elas? Talvez porque sejam contrapontos às manifestações de uma política de subjetivação da vida mais fortemente dominante, como as relacionadas com a rudeza e a celeridade. Aliás, muito mais do que contrapontos. Vistas sob essa ótica, elas se constituiriam como possibilidades de reflexão e de produção da diferença de si – o que parece não ser o caso. Encará-las, assim, implicaria colocar em xeque o consenso aparente, carregado de violência simbólica, de que é preciso manter uma postura austera ante a vida e de que não há tempo a perder – axiomas que tornam translúcidos os processos de produção do mesmo. E na reificação de sentidos comuns como esses, sem sequer nos dar conta, elas nos são expropriadas. Mas como fazer para que delicadeza e lentidão não se tornem cada vez mais raras? Isso só se aprende vivendo, e, com efeito, só nós sabemos quando é chegado o momento de nos deixarmos escoar por afetos que convocam à sua liberação. Pensava muito no tempo como força criadora. De repente se deu conta de que, por não ter crescido no campo, não teve uma experiência de infância junto à natureza. Depois de adulta, exílios voluntários no interior: atitude política radical de abandono do ritmo voraz do urbano. Disposição para uma relação de maior intimidade com esses lugares, pretexto para uma outra experiência do tempo. Na roupa e na linha, o branco – contraste. Passos lentos, mas, não por isso, menos ofegantes: colina. Um cajado para dissipar o esforço. No topo, a suavidade no desenrolar de um novelo que se faz ninho. Nele, um aconchego: devir-paisagem. (Maia, 2021, p. 78).



Fig. 2. Rubiane Maia. *Abrigo para ver o céu*, 2011. Performance. Foto: Amanda Freitas

3. Quem pode sonhar?

Em “Rest Is Resistance” de Tricia Hersey – também conhecida como Nap Bishop –, a autora trata da nossa relação conturbada com o descanso e como imaginar e sonhar o caminho para um futuro onde o descanso é exaltado. A autora trabalha com a ideia de que nosso valor não está naquilo que produzimos, sobretudo para um sistema que nos explora e desumaniza. Para Hersey (2022), o descanso é um ato de resistência, mesmo em sua forma mais simples, pois afirma a nossa humanidade. A autora afirma que o descanso está enraizado na energia espiritual e centrado na libertação negra, no feminismo, na somática e no afrofuturismo. Com tom de manifesto, a autora propõe que a gente possa “tirar uma soneca” como forma de resistência, para poder sonhar e para sair das “grades” do capitalismo e de sua produção. Coloca o corpo como centro da disputa do poder capitalista e o sono, sua última fronteira de liberdade.



Fig. 3. Tricia Hersey. *The Nap Ministry*, 2016. Performance

Outros autores como Johnatan Crary (2016), já tinham explorado a fronteira do sono e sua investigação atual por governos e corporações que exigem produção cada vez maior em “24-7: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono”. A disponibilidade para consumir, trabalhar, compartilhar, responder, 24 horas por dia, 7 dias por semana, parece ser a tônica da contemporaneidade.

O autor ressalta o panorama vertiginoso (que está cada dia pior com o advento das redes sociais e dos smartphones, ainda não tão potentes como na época da publicação do livro) de um mundo cuja lógica não se prende mais a limites de tempo e espaço. Uma sociedade que funciona sob uma ordem que põe à prova até mesmo a necessidade de repouso do ser humano – a última fronteira ainda não ultrapassada pela ação do mercado. No livro, Crary (2016) ressalta a importância do universo onírico, ameaçado pelas visões atuais que “tratam o sonho como um mero ajuste autorregulatório da sobrecarga sensorial da vigília” (Crary, 2016, p. 81).

O sonho, além de ser trazido por Crary (2016) e Hersey (2022), também é objeto de estudos de outros autores e autoras contemporâneas, dentre muitos destacamos o trabalho de Sidarta Ribeiro em seu “Oráculo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

da Noite” e no último “Sonho Manifesto” (2022). Neste último livro, Ribeiro (2022) fala do sonho como intenção de futuro, assim apresentado em várias culturas ancestrais. O autor aponta a importância do sonho com intenção, e como isso se relaciona com a transformação do futuro.

Sonhar sem intenção é como tentar navegar um barco com a vela e o leme soltos. Sonhar com intenção é compromisso com a navegação firme, que controla o curso apesar das ondas e rajadas (Ribeiro, 2022, p.89).

Sonhar com intenção se aproxima do trabalho da artista brasileira Tatiana Nascimento,² que conjuntamente com os artistas Marcos Felinto e Achilles Luciano, desenvolveu uma performance audio-visual com mote em sonhos negros, a partir de uma proposta feita em rede social, de que pessoas negras a enviassem sonhos para que fossem transformados em música.

Eis as reflexões que a artista postou sobre isso em sua página da rede social *Instagram*:

sonhar é fácil pra quem?

achei que ia receber muitos relatos de sonhos mas recebi tão poucos que ficou ainda mais urgente ouvir sobre outros sonhos negros.

até pra amigas próximas a quem pedi que compartilhassem sonhos comigo... nem elas.

eu tenho lutado há alguns meses pra me lembrar que tenho sim direito ao sonho.

às vezes na real eu quase sinto que é uma obrigação de sobrevivência, de saúde mental não desistir_se não dos meus sonhos, ao menos da minha capacidade se sonhar.

manter acesa uma chama. de fé.

I have a dream

I have a dream

I have a dream

2 Tatiana Nascimento, tradutora de formação, é uma poeta, slammer, cantora e compositora brasileira negra, que escreve, investiga e publica livros de autoras negras e LGBT. É co-fundadora da Padê Editora.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

eu também

sonho esse

sonho

mesmo quando consigo dormir 5, 6h por noite (interrompidas por muitas mamadas, miados, motos barulhentas)

hoje talvez meu sonho mais febril seja que eu não desista de sonhar, pra que minha filha saiba que essa também é sua herança.

eu tenho um sonho, um sonho, um sonho, eu tenho muitos sonhos (Nascimento, 2023, não paginado)

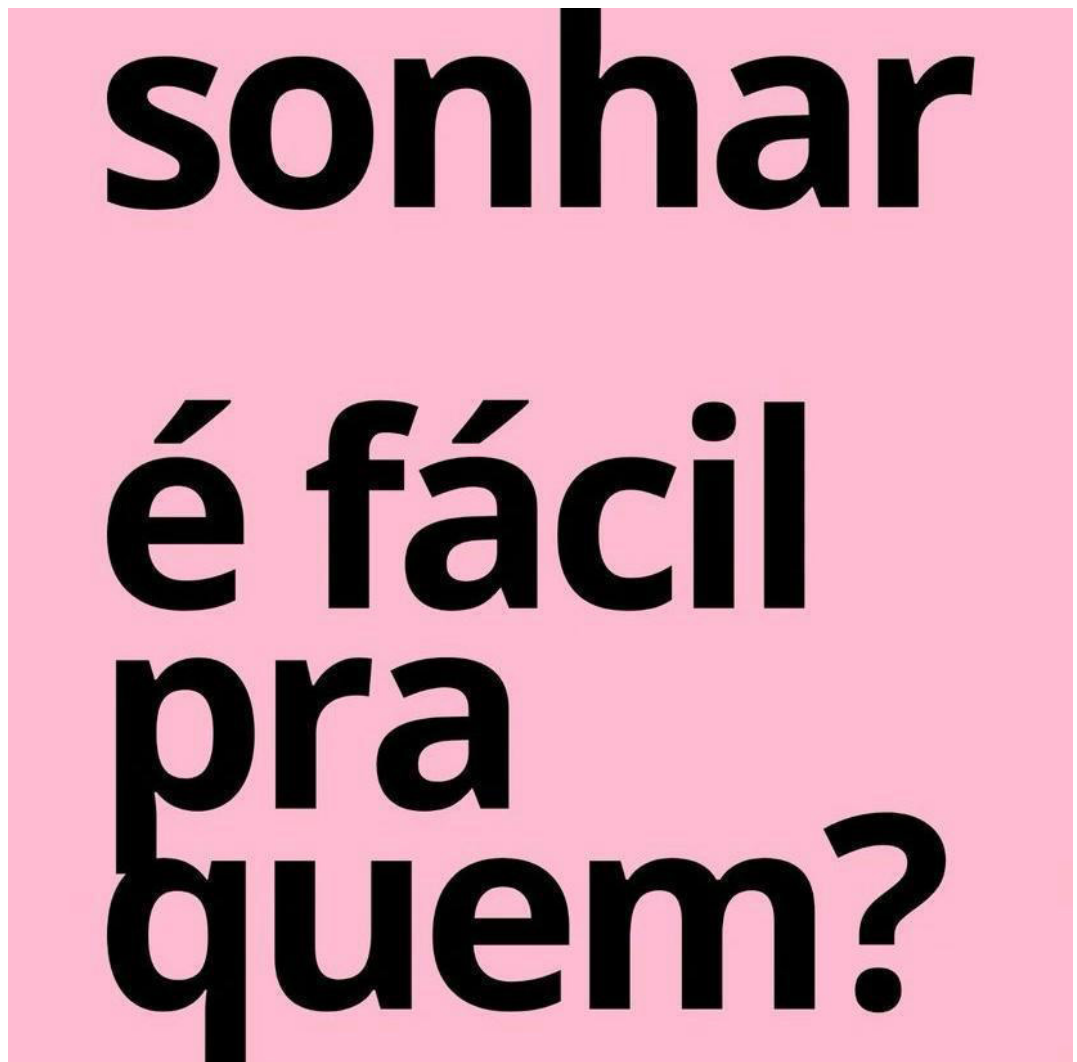


Fig. 4. Tatiana Nascimento. *Sonhar é fácil pra quem?*, 2023. Arte visual.

Fonte: Postado em rede social



É importante ter atenção a quem tem direito de descansar, de sonhar. E que descanso é esse? Com que qualidade, com que intenção? A partir de quais práticas? Um descanso que amplia o olhar para a vida e para o corpo e que se contrapõe às políticas e biopoderes hegemônicos contemporâneos.

4. Desde sempre, preguiçosos



Fig. 5. Henri Rousseau. *O sonho*, 1929. Pintura

O sonho, grande pintura a óleo sobre tela criada por Henri Rousseau em 1910, é uma das mais de 25 pinturas que o artista fez com o tema da selva. "A mulher adormecida no sofá sonha que foi transportada para a floresta, ouvindo os sons do instrumento do feiticeiro", essa é a inscrição do artista para o quadro, em carta de 1910 para André Dupont, quando expli-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

cava a presença do sofá no quadro (Lima, p.163, 2019). Rousseau explicava, assim, a inserção de um músico e uma mulher nua reclinada em uma selva iluminada pela lua, cheia de folhagens e vida selvagem – era um sonho. Podemos ver detalhes ricos de animais, flores e plantas. A lua, que traz um ambiente de encanto. A música, tocada por uma figura negra, provavelmente de um povo originário da floresta, que encanta a figura feminina branca, deitada no divã, sonhando. Uma floresta organizada, harmonizada e idealizada. Uma floresta que passa pelo sonho colonial. Uma floresta em que o humano fica separado do mundo vivo.

O texto “O direito à preguiça” de Paul Lafargue (2021), publicado no jornal socialista L’Égalité em 1880, é um manifesto que questiona o regime de trabalho imposto pelo processo de industrialização da modernidade, envolvendo os trabalhadores na reflexão sobre o que é ser humano para além de produzir e trabalhar.

Onde a classe trabalhadora teria esquecido que ser plenamente humano significa algo mais que produzir? Quando os trabalhadores abandonaram seu gosto e respeito pelo jogo, a diversão, a dança, a festa, o descanso, as horas do recolhimento, o ritual, o convívio com os amigos, a família, o encontro amoroso, a reunião da comunidade, a associação, o partido? Quando houve a conversão geral ao trabalho profissional em detrimento da vida liberta dos cuidados menores da sobrevivência?(Albornoz, 2008, p. 5).

O texto de Lafargue (2021) propõe que os trabalhadores retomem o direito aos direitos, como por exemplo ao descanso, à preguiça, à vida. Aproxima-nos da reflexão de que a “seleção” de quem tem direito ao descanso já acontece desde muito tempo. E novamente, a partir de um recorte de classe, raça e gênero. As mulheres negras, nesse sentido, “estão mais do que letradas em pautar o descanso como direito” (Borges e Bueno, 2023). Em um texto justamente sobre o trabalho de Tricia Hersey (2022), as autoras trazem a escritora, ativista e poeta Audre Lorde, para nos lembrar que o descanso é também o direito de quem sustenta o trabalho de manutenção da vida na sociedade patriarcal: as mulheres negras.

O descanso pode ser pensado como uma forma de cuidado. Ou como diria Lorde (2017) um autocuidado. O conceito de autocuidado pro-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

posto por Lorde surgiu no epílogo do livro *A Burst of light*, de 1988: “Crucial. Fisicamente. Psiquicamente. Cuidar de mim não é auto-indulgência, é autopreservação, e isso é um ato de guerra política” (Lorde, 2017, p. 229, tradução das pesquisadoras).

A escrita íntima encarnada por Lorde (2017) relata a experiência da autora em relação aos profissionais de saúde, às instituições, bem como às formas de cuidado e escolhas feitas frente à uma doença terminal. Como viver e cuidar de si quando se está em constante ataque? Quem cuida de quem cuida? A partir disso, Audre Lorde parece frisar a conexão entre autocuidado e política nos fazendo pensar que as práticas de proteção de si fazem parte das práticas de luta. A saúde física e emocional ganha destaque na sustentação do seu fazer frente ao sofrimento que encontramos durante nosso percurso de cuidar dos outros, especialmente frente a realidades devastadas pelas políticas de vulnerabilidade e violência.

O conceito de autocuidado, assim como o conceito de descanso, tem sido cooptado como um discurso do individualismo presente no sistema neoliberal — afinal, muitos dos “influencers” da saúde na internet falam sobre isso o tempo todo, com suporte de produtos, práticas e realidades inacessíveis para a maioria da população brasileira. No entanto, para o movimento feminista, trata-se de uma organização que começa pelo próprio corpo, uma estratégia ou tática de sobrevivência, para aqueles que “nunca foram destinados a sobreviver” (Lorde, 2020, p.14). Por isso é necessário pensar em práticas e ações acessíveis principalmente para as populações menos favorecidas e mais vulnerabilizadas pelo sistema capitalista.

Mas cuidar da minha própria saúde, obter informações suficientes para me ajudar a entender e participar das decisões tomadas sobre meu corpo por pessoas que sabem mais medicina do que eu, são estratégias cruciais na minha batalha pela vida. Eles também me fornecem protótipos importantes para travar batalhas em todas as outras arenas da minha vida. A luta contra o racismo, a luta contra o heterossexismo e a luta contra o apartheid compartilham a mesma urgência dentro de mim que lutar contra o câncer. Nenhuma dessas lutas é fácil, e mesmo a menor vitória nunca deve ser considerada garantida. Cada vitória deve ser aplaudida, porque é tão fácil não batalhar, apenas aceitar e chamar essa aceitação de inevitável. E todo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

poder é relativo. Reconhecer a existência, bem como as limitações de meu próprio poder, e aceitar a responsabilidade de usá-lo em meu próprio benefício, envolve-me em ações diretas e diárias que impedem a negação como um possível refúgio. As palavras de Simone de Beauvoir ecoam em minha cabeça: "É no reconhecimento das condições genuínas de nossas vidas que ganhamos força para agir e nossa motivação para a mudança" (Lorde, 2017, p. 203).

O trabalho do artista Bruno Cezar Costa é um exemplo: ele desenvolveu uma oficina na Casa de Cultura Raul Seixas por meio do projeto *Descentralizart*,³ chamada "Práticas de descanso: percepção e alteração" (2022). O trabalho tem como foco o compartilhamento de reflexões sobre descanso, cansaço e o ritmo acelerado em que vivemos, e em inventar novas maneiras de existir no mundo por meio do descanso, tendo as práticas de educação somática, consciência corporal e estudos de movimento como suporte para esse processo. Costa é coordenador do projeto "Quebrada Somática",⁴ que busca democratizar as práticas de educação somática por meio de oficinas endereçadas à população de baixa renda.

Em seu texto "Políticas do Descanso", publicado na mesma página, traz uma importante reflexão a partir de suas experiências quando morava e estudava na favela do Jardim Moreno, em Guaianases, extremo Leste da capital de São Paulo, região conhecida por seu alto índice de violência, especialmente pelos casos de violência doméstica.

No ensaio, publicado inicialmente em seu site pessoal chamado "Quebrada Somática", o artista promove uma reflexão a partir da realidade de um jovem de quebrada, que desde cedo, por não ter dinheiro para pagar a passagem de ônibus, ia e voltava a pé da escola e sentia-se sempre cansado para estudar. Entre outra série de fatores, que afetavam sua saúde física e psíquica, de jovem estudante a jovem trabalhador em uma lan house, em que o ritmo de trabalho acelerado é a maneira padrão de mostrar serviço e manter o emprego, Bruno fala sobre o direito ao descanso, que às classes pobres é absolutamente negado, uma vez que a qualquer demons-

3 A atividade foi realizada de forma presencial na Casa de Cultura Municipal Raul Seixas por meio do Projeto Descentralizart coordenado por Viny We. Para mais informações siga o instagram @descentralizart.

4 Mais informações em <https://bruno-cezar-costa.wixsite.com/quebradasomatica/>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

tração de outra relação com o tempo, ou trabalho em um ritmo mais lento, já se torna “preguiçoso”, “molenga”, ou como ele conta, que ouviu quando estava deitado assistindo sua série favorita: “Você é um descansado.”

“Nossa, quero ser um descansado”, ele disse.

Quem dorme? Quem sonha? Quem pode descansar? Outro dia eu li uma publicação na internet que falava o seguinte: “Enzo pode ficar violento por causa dos jogos do Playstation 5, mas o João que cresceu na favela sem pai, sem comida, vendo vários conflitos entre polícia e bandidos, vai para a vida do crime porque quer (Costa, 2024, não paginado).



Fig. 6. Bruno Cezar Costa. Práticas de descanso: percepção e alteração. 2022. Vivência. Créditos de imagem: Roni Diniz

5. Descansar com o planeta

Para relacionar as Práticas de Descanso com a emergência climática, trazemos Ailton Krenak com seu pensar-sentir indígena, que desloca esse olhar da relação do descanso com o trabalho, presente na lógica capitalista ocidental, e denuncia a maneira como estamos exaustos, doentes e precisando de pausas contemplativas, assim como as florestas, os rios, o bichos, o ar.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Krenak (2020) enuncia em seu livro *A vida não é útil*, a lógica predatória da economia capitalista e da ideia de utilidade da vida – contrapondo o pensar e o sentir de que a vida não é útil, a vida é para ser vivida. Apenas. E a partir da nossa relação íntima e afetiva com a natureza (pois dependemos dela para continuar existindo), Krenak propõe que a gente possa “pisar suavemente na terra”, num gesto de lentidão, de contemplação e de parceria. Se aproxima e serve de guia para pensarmos ações artísticas frente à crise climática.

Quanto tempo nos dedicamos ao privilégio de estarmos vivas? Sem que o trabalho seja o eixo de nossa existência? As epistemologias indígenas, das quais Krenak faz parte, denunciam as contradições da lógica de uma vida que se resume a trabalhar e consumir, sem entender que “dinheiro não se come”, e que nosso futuro “não está à venda”. “Estamos a tal ponto dopados por essa realidade nefasta de consumo e entretenimento que nos desconectamos do organismo vivo da Terra” (Krenak, 2020, p. 11) .

Um convite para habitar harmoniosamente a Terra e o cosmos, sabendo que a vida é mais importante. Um convite para descansar junto com o planeta. Como também nos alerta Krenak, o futuro é ancestral, e na Oca do Futuro (obra de Sallisa Rosa, figura 7) a rede de descanso figura no centro. Descansar, se deixar embalar é crucial para encontrarmos o recolhimento necessário para continuar a imaginar outros mundos possíveis.

Suspender o céu é ampliar os horizontes de todos, não só dos humanos. Trata-se de uma memória, uma herança cultural do tempo em que nossos ancestrais estavam tão harmonizados com o ritmo da natureza que só precisavam trabalhar algumas horas do dia para proverem tudo que era preciso para viver. Em todo o resto do tempo você podia cantar, dançar, sonhar: o cotidiano era uma extensão do sonho. E as relações, os contatos tecidos no mundo dos sonhos continuavam tendo sentido depois de acordar. (Krenak, 2020. p. 45-46)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001



Fig. 7. Sallisa Rosa. *Oca do futuro*, 2017. Instalação. Museu de Arte do Rio – RJ



6. Oficina poética: “Práticas de descanso” ⁵

Mas como descansar? Como praticar o descanso? Aqui propomos uma oficina poética, teórica e prática. Tem como centro o corpo, seus gestos menores, as práticas somáticas, a dança. Acreditamos ser interessante pensar como a dança, e as práticas ecossomáticas podem nos ajudar a estabelecer a atenção necessária para aproximar-nos de uma conexão com a Terra. Como práticas artísticas somáticas informadas podem oferecer novos modos de pensar, perceber e “ficar com o problema” (Haraway, 2023), tão necessários para um devir “planetário” corporificado (Morin; Kern 1999).

Trazemos Guzzo (2023) para definir práticas ecossomáticas: envolvem um campo de saber que aproxima a filosofia, a ecologia e o conhecimento do corpo, a partir de saberes já organizados pelo campo conhecido como Educação Somática, mas também pela dança. Ou seja, não há uma única maneira de pensar e fazer, mas sim, um grande movimento que pretende aproximar conscientemente, artística e poeticamente o corpo da natureza. No entanto, não se trata apenas de uma prática individual, que troca a “sala de ensaio” pela paisagem natural. Trata-se de abarcar uma complexidade do entendimento de que ao pensarmos ecologicamente, percebemos que não estamos separados do mundo natural. Somos também natureza. Dessa forma, todos os emaranhados de humanos e não humanos e das infra estruturas acabam impactando o nosso corpo e nossa sensibilidade - sobretudo, a nossa capacidade de mover.

A oficina pode ser pensada e dividida em vários dias, de acordo com o público e espaço onde ela vai acontecer. A duração pensada é de uma

⁵ A presente proposta foi desenvolvida no contexto do Laboratório Corpo e Arte da UNIFESP e realizada em diferentes formatos e espaços pelas autoras desse texto. As oficinas foram criadas com base em um recorte teórico e ferramentas de experimentação artística e educacional, entre elas abordagens de pesquisas corporais, como dança e práticas gestuais, ferramentas de educação somática, como Eutonia, além de propostas estéticas e sensoriais. A estrutura dessa proposta de oficina poética envolve momentos de leitura e reflexão teórica, exercícios de educação somática e práticas de movimento, que, além de auxiliarem no restauro físico-motor, são aqui entendidas como sugestões que apresentam o descanso como uma gama ampla de possibilidades que vão do exercício contemplativo, ao sonho, à pausa e à resistência ao trabalho compulsório como política de transformação.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

hora e meia, cada dia, como uma prática corporal. Ela foi pensada para participantes de diversas faixas etárias e diferentes históricos de saúde e experiências corporais – não é necessário ter qualquer tipo de conhecimento prévio para participar, apenas desejo. Com uma estrutura permeada pela conversa, pela leitura de autores e autoras que apresentam o tema do descanso, por exercícios de consciência e percepção corporal, exercícios de dança, exercícios de aproximação com as plantas, exercícios de massagem e pela prática da Eutonia, que pode ser entendida como uma prática que facilita o acesso a sabedoria do corpo.

Eutonia é uma prática de Educação Somática criada por uma musicista alemã chamada Gerda Alexander (1908 – 1994). Educação Somática parte do entendimento vindo de estudiosos do corpo do final do século XIX, que vieram a questionar a separação da mente e do espírito de um corpo concebido estritamente como mecânico. Somática vem da palavra grega soma, que significa “corpo vivo”. Educação Somática, neste sentido, traz o pensamento de uma educação corporal que não separa mente e corpo.

Eutonia trabalha com equilíbrio e regulação do tônus. A prática da Eutonia auxilia a localizar tensões e limitações relacionadas à flexibilidade, ao dinamismo e à modulação do tônus, o que pode ser compreendido como uma capacidade de elaborar novas e diferentes maneiras de sentir e se relacionar com a realidade. Para Gandolfo, Eutonia desenvolve a “linguagem não verbal” por meio de estudos de movimento, e que cria “novas perspectivas para lidar com os imprevistos da vida” (Campos, 2013, p. 123). O descanso, na Eutonia, é um “estado” que pode-se obter a partir desta prática, quando se permite ativar os auto reguladores do sistema nervoso central. Assim, gera-se a possibilidade de que o corpo perca o controle de uma movimentação planejada e voluntária, e possa se mover como se não estivesse fazendo nada, quase sem controles e a partir de movimentos involuntários que nos levam a rolar, espreguiçar, bocejar e se deslocar com uma sensação de leveza corporal e um estado mental (cognitivo, emocional) alerta e lúcido.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

A Eutonia nos ajuda a propor um inventário do corpo e das emoções. O inventário é um convite para perceber o corpo e tudo que envolve o ser, no presente, na posição em que a pessoa se encontra, procurando percorrer mentalmente: articulações, pesos, temperaturas e apoios. Deste modo, a partir dessas percepções, a experimentação envolve sugestões para que as pessoas participantes possam sentir-se à vontade de buscarem lugares no espaço, e posições em que sintam que seja possível descansar. Segundo Vishnivetz (1995), é conveniente realizar o "inventário", a cada vez de modo diferente, para evitar a mecanização. Uma possibilidade é sempre começar por uma parte diferente. Isto porque as reações corporais são diferentes de uma pessoa para outra. Após cada experiência, é interessante ao participante perguntar-se o que sentiu, por exemplo, quanto às mudanças de temperatura, tamanho, peso etc.. (Vishnivetz, 1995, p. 28)

Também sugerimos um mapeamento de posições, a partir dos apoios do corpo no espaço e com auxílio de materiais, como colchonetes, mantas e cadeiras, em que seja possível repousar por algum tempo com qualidade e conforto.

O objetivo dessa prática é encontrar possibilidades de entrega do corpo, incluindo pensamentos, emoções e inquietações, além do próprio peso por meio de seus apoios, para a força da gravidade. Desta forma, e por meio deste convite à entrega, facilitamos a permissão por espreguiçar, e encontrar novas e diferentes posições que convidam para o descanso dentro de cada realidade particular.

O corpo que necessita descansar é um corpo histórico. Um corpo carregado de processos sociais incrustados nos genes e nos gestos que compõem a corporalidade. Estes processos sociais vêm carregados de dores, traumas, hábitos e afetos múltiplos, diferenciados a partir dos contextos de raça, classe e gênero. Ao unir a prática da Eutonia com práticas corporais, poético-teóricas e a dança, o termo inventariar conduz os processos de pesquisa da história do corpo das pessoas participantes do processo.

Inventariar é um verbo relacionado a prática de se ater aos detalhes. A partir da condução da Eutonia, inventariar é um exercício de prestar atenção nas condições do corpo na perspectiva do cuidado. A intenção

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

é que as pessoas neste processo possam experimentar a capacidade de sentir possíveis desconfortos e tratá-los, a partir da constatação de sua existência.

Inventariar também pode conduzir um processo de abertura subjetiva, em um grau mais profundo, se ater a detalhes da memória que estão soterrados em mecanismos de autoproteção ou sofrimentos. Ainda, poder produzir a consciência de quais histórias o corpo carrega, podendo observar o que seu corpo significa para a sociedade e o que a sociedade fez com que sentíssemos sobre o nosso corpo. Inventariar, portanto, é uma ação minuciosa, uma busca, uma conscientização de si e do todo social.

Para Leda Martins (2003), o corpo é o lugar da memória e o corpo afro-brasileiro foi capaz de performar resistência a partir da memória do corpo, único lugar que restou no processo de roubo colonial das populações africanas. O corpo afro-diaspórico e os corpos que compõem a diáspora mantiveram práticas culturais resistindo ao apagamento colonial de suas identidades. Tais práticas performáticas, para Martins (2003), mantém a cultura afro-brasileira nas artes vivas. As performances são ações distintas dos gestos comuns da vida cotidiana, através da performance há inscrição de um saber passado através da oralidade, do corpo, da história, porque veicula sentidos e significados coletivos.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição do conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem (Martins, 2003, p.97)

As performances afro-brasileiras como os cultos ancestrais, as festas populares, a cultura de terreiro, o toré indígena, são capazes de reterritorialização dos sujeitos. São capazes de humanizar subjetividades que foram privadas de pertencer às suas origens. As performances, portanto, são capazes de manter a memória de um território, cultura, valores - vivas. Tais memórias podem se contrapor ao sistema colonial ao defender o direito à terra, à uma espiritualidade não-colonial, aos hábitos de cultivos e au-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

todeterminação. A manutenção da memória pode ser um exercício crítico anti-sistêmico, e portanto, político.

A oficina “Práticas de Descanso” é proposta a partir do exercício de inventariar a memória do corpo e produzir um estado de descanso que possa ser vivido para além da oficina. Esta busca detalha o poder colonial engendrado nas nossas ações.

Para sintetizar a proposta prática de descanso, a oficina faz o corpo participante experimentar atenção e presença das condições da estrutura física e subjetiva de cada um. É feito, primeiramente, o inventário a partir da Eutonia: um mapeamento na posição em que a pessoa se encontra para perceber as articulações, pesos, temperaturas e apoios.

A partir dessa percepção, a eutonista conduz uma experimentação em busca de lugares e posições de descanso. Propõe-se que as pessoas busquem posições em que seja possível repousar por um tempo com qualidade e conforto, a fim de, encontrar uma posição de entrega de pensamentos e inquietações, pesos, para a gravidade. Neste processo, é permitido espreguiçar, deitar... Todas as ações necessárias para o descanso dentro da realidade possível.

Após o mapeamento eutônico do corpo, o inventário das memórias a partir da pesquisa gestual pode ser trabalhado. O início deste trabalho se dá com o mapeamento dos pés – ativando as raízes –, suscitando pequenas danças com as lateralidades, calcanhares, metatarsos, uma pequena dança capaz de produzir gestos que contam histórias. Após esta pequena dança com os pés, percebendo forças, impulsos, aterramentos, há uma pausa.

No momento da pausa, retornamos na busca por uma posição de descanso confortável, acessamos os lugares das memórias, a partir de perguntas sobre a história familiar dos participantes, sobre memórias afetivas de chãos por onde andaram. As perguntas seguem por um roteiro em que é evocado: quais gestos seus pais fazem ao trabalhar? Quais gestos seus avós faziam para executar o trabalho? Em qual contexto seus pais viveram? A cidade? O campo? As montanhas ou os litorais? Havia festejos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

familiares que seus avós e pais lhe contavam? Como dançavam? O que cantavam? Quais gestos seus familiares fazem para executar sua fé e religiosidade? Quais rituais espirituais você herdou de sua família? Se não há tais informações, imagine um ancestral, como ele trabalhava? Cultuava a espiritualidade? Em que ambiente natural ele vivia? Qual é o chão que seus pés pisaram na infância? Perguntas necessárias para ativar lembranças reais ou fictícias.

Retornamos à uma pequena dança através da ventosa. A ventosa é um exercício que evidencia a relação dos pés com a terra, com as raízes socioculturais do corpo brasileiro. Para Graziela Rodrigues (2018), a capacidade de simbolização está atrelada às capacidades da estrutura física de produzir sentidos culturais através do corpo.

A partir de uma intensa relação com a terra, o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes. (Rodrigues, 2018, p. 52)

A partir da ventosa, ação que consiste em que a planta do pé “sugue” a terra, o chão, extraindo impulso para uma pequena dança, investigamos a reverberação da ventosa no corpo. Noutro aspecto trazido nos processos de produção de gestos que ativam a memória do corpo, propomos a ondulação como um exercício de conexão com a história coletiva e as travessias territoriais que vivenciamos. Os gestos ondulantes estão no corpo brasileiro, seja nas posturas abauladas das religiões de matriz africana ou na cultura popular.

Os participantes são convidados a ondular seu corpo a partir de uma ativação do Core (região formada pelos músculos abdominais, da região lombar, pelve e quadril). As ondas são proposições delicadas de acesso às travessias que formam a nossa história social, gestos referenciados nas danças populares afro-brasileiras são a forma em que buscamos sintetizar gestos significantes.

A pesquisa da memória do corpo pode aflorar sentimentos e sensações adormecidas, por isso, ao fim deste processo retornamos ao inven-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

tário eutônico, ao mapeamento do corpo, das emoções e ao descanso. Descanso aqui assume a capacidade de elaboração e equilíbrio. Quando os participantes estão com corpos entregues às posições de descanso, à gravidade, convidamos à partilha da experiência e as leituras teóricas que embasam nossa prática.

As leituras são realizadas coletivamente. Escolhemos trechos dos autores citados no presente artigo e lemos juntos. Esta leitura pode ser sobreposta, com duas pessoas lendo ao mesmo tempo, intercalando-se com momentos de silêncio. Este silêncio pode ser interrompido com uma pessoa alçando sua voz na leitura, e assim por diante. Propomos uma leitura poética, performática e atenciosa. Assim, pés, ventosas e ondulações percorrem os fios de lembranças ancestrais. As leituras embasam nossa ação, evidenciando que não estamos sós, presos aos nossos cansaços. Todo cansaço é coletivo, e se há possibilidade de descansar, será junto a outros corpos que partilham as dores da sociedade de desempenho.

7. Conclusão

Já sabemos que não há solução para o problema da crise climática. O movimento que se apresenta é de um grande equívoco, principalmente de cuidado e de relação planetária. Coreografias e fluxos de destruição, sofrimento e tragédia (Guzzo, 2023).

No esgotamento das tentativas de racionalizar o que seria possível fazer diante disso, é preciso imaginar o impossível. Fazer um contrafeitiço (Pignarre; Stengers, 2005) e lançá-lo ao vento. Uma pausa que ensaia novas políticas de existência e posiciona humanos e não humanos para experimentar formas radicais de aprender a viver, sentir, saber e, principalmente, mover.

Como na obra de Marise Maues, intitulada Loess, produzida em 2015 na ilha ribeirinha de Maracapucu Miri, a artista passa sete horas imóvel no igarapé, recebendo em seu corpo os movimentos de cheia da maré. Nos faz perceber e entender que a natureza também age em nós, o tempo todo.



Fig. 8. Marise Maues. *Loess*⁶. 2015. Performance

Imbuída desse desejo, me propus a ficar por pouco mais de sete horas ininterruptas no leito do igarapé com o qual guardo laços afetivos, no intuito de receber um regime de maré de enchente e vazante com um vestido de tule branco de aproximadamente três metros de comprimento. A maré de lança pôs-se a encher e, conseqüentemente, cobrir meu corpo e minhas vestes de material orgânico trazido pelas águas de março que corriam apressadas. O sol iluminava o cenário caboclo e salpicava dardos de luz filtrada pela vegetação ribeirinha que colidia com meu rosto desprovido de qualquer armadura." (Maues, 2021, p. 63).

Os gestos menores apresentados pelos artistas e em nossa proposta de oficina poética exaltam uma relação de diferenciação com o tempo, envolvendo processualidades, invertendo lógicas de produção, de atividade, de movimento. Entendemos o descanso como forma de resistência que perturba o que o capitalismo branco propõe, somos apenas o que podemos ser trabalhando e produzindo - inclusive nas práticas corporais e atividades físicas oferecidas amplamente para a população: sempre com intuito e objetivos demarcados de produção de marcadores biomédicos que indicam saúde. Esquecemos, usualmente, que a saúde também se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

relaciona com a pausa, com a possibilidade de sonhar, com o desejo de seguir, para além do que se produz, mas sim, sendo quem se é.

Nosso corpo é, nesse sentido, o lugar da libertação. É no corpo que podemos sentir, sonhar, imaginar e inventar. É no corpo que podemos curar e transformar a relação com o tempo. Por isso a defesa do campo do sentir, como contraponto ao campo da violência. Por isso a defesa do descanso.

O descanso com o outro vem junto com a necessidade de conversar com as árvores, com a terra, com a lama. Uma utopia de uma outra saúde, descansar juntos, como um espaço comum, no chão de casa ou na terra, sob as árvores, não deve ser privilégio e nem lugar para os desabrigados, mas sim, um direito de todos. A crise climática é uma crise da maneira como nos relacionamos com o tempo. O descanso é, portanto, fundamental para qualquer caminho de transformação.

Obs.: esse artigo é fruto de pesquisa realizada com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo nº 402141/2022-9, que viabilizou a pesquisa no âmbito do projeto de pós-doutorado desenvolvido junto ao CRC "Affective Societies" da Freie Universität Berlin.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Referências

ALBORNOZ, Suzana Guerra. Sobre O direito à preguiça de Paul Lafargue. Cadernos de Psicologia Social do Trabalho, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-17, jun. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-37172008000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 24 jul. 2024.

BORGES; BUENO. Exaustas, mas atentas. Perspectiva Amefricana. Quatro Cinco Um. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/colunas/perspectiva-amefricana/exaustas-mas-atentas/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

BOTURA, Carolina. O corpo que habita a floresta: ou a floresta como parte constitutiva do corpo. Diário Contemporâneo, [s.l.], 21 jul. 2024. Disponível em: <https://diariocontemporaneo.com.br/o-corpo-que-habita-a-floresta-ou-a-floresta-como-parte-constitutiva-do-corpo/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

BRUM, Eliane. Conseguiremos superar o capitalismo? Fashion Revolution. Carta Capital, 18 jul. 2024. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/BLOGS/FASHION-REVOLUTION/CONSEGUIREMOS-SUPERAR-O-CAPITALISMO/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

COSTA, Bruno Cezar. Quebrada Somática. Disponível em: <https://bruno-cezar-costa.wixsite.com/quebradasomatica>. Acesso em: 27 jul. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 128p.

GANDOLFO, Luciana. Processo terapêutico e a formação em Eutonia. In: CAMPOS, Márcia Regina Bozon de Campos (org.) Eutonia: experiência clínica e pedagógica. São Paulo: Zogodoni, 2013. p. 111 - 130 .

GOMES, Marise Maués. Dibubuismo por rios antes não navegados: narrativas de uma performer pesquisadora. 2021. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/14361/1/Dissertacao_DibubuismoRioNarrativas.pdf. Acesso em: 27 jul. 2024.

GUZZO, Marina Souza Lobo. Pele e cartografia: paisagens para pesquisa em dança. RUA, Campinas, SP, v. 29, n. 1, p. 219-235, 2023. DOI: 10.20396/rua.v29i1.8673975. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8673975>. Acesso em: 23 nov. 2024.

GUZZO, Marina Souza Lobo. Danças que importam: Anna Halprin, cuidado e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

natureza. Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 12, n. 00, p. e023015, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674902. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674902>. Acesso em: 24 jul. 2024.

GUZZO, Marina Souza Lobo; ALVES, Kidauane Regina. Dança menor: políticas para criar o corpo e o comum. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 7, n. 1, p. 376–397, 2021. DOI: 10.5216/ac.v7i1.65652. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/65652>. Acesso em: 27 jul. 2024.

HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno. São Paulo: N-1, 2023.

HAN, Byung-Chul. A sociedade do cansaço. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HERSEY, Tricia. Rest is resistance: a manifesto. New York: Penguin Life, 2022.

KASTRUP, Virginia. (2007). O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Psicologia & Sociedade*, 19(1), 15–22. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEPECKI, André. Exaurir a dança: performance e a política do movimento. São Paulo: AnnaBlume, 2017.

LIMA, Andrei Fernando Ferreira. Iconografia musical na obra de Henri Rousseau. ARS (São Paulo), v. 17, n. 37, p. 163-181, jan. 2020. Epub 20 jan. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.154437>. Acesso em: 27 jul. 2024.

LORDE, Audre. A burst of light and other essays. New York: Ixia Press, 2017.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Fala originalmente feita na XXI Semana de Letras - 7º Seminário Internacional de Língua e Literatura, da Universidade Federal de Santa Maria, em 2002. Texto publicado a partir da versão presente em Letras. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, jun. 2003 (Língua e Literatura: Limites e Fronteiras).

MANNING, Erin. Proposições para um movimento menor. Tradução de André Arias. Revista UFPB, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 11-24, jun.-dez. 2019.

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

MORIN, Edgar; KERN, Anne Brigitte. Homeland Earth: A Manifesto for the New Millennium. Tradução de Roger Lapoint. New Hampton: Hapton Press, 1998.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

NASCIMENTO, Tatiana. Sonhar é fácil para quem? @tatiananascivento em Instagram, São Paulo, 22 de julho de 2023.

PIGNARRE, Philippe; STENGERS, Isabelle. La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoutement. Paris: La Découverte, 2005.

RODRIGUES, Graziela. Bailarino-Pesquisador-Intérprete / Graziela Rodrigues - Lauro de Freitas. BA: Solisluna, 2018. 232p.

ROUSSEAU, Henri. The Dream. In: Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/79277?sov_referrer=artist&artist_id=5056&page=1. Acesso em: 27 jul. 2024.

VISHNIVETZ, Berta. Eutonia: Educação do corpo para o ser. São Paulo: Summus, 1995.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

MARINA SOUZA LOBO GUZZO

Artista e pesquisadora das artes do corpo, pós-doutora em Artes Cênicas da ECA-USP, mestre e doutora em Psicologia Social pela PUC-SP. Professora Adjunta da Unifesp no Campus Baixada Santista, pesquisadora do Laboratório Corpo e Arte e coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Dança.

ANA LUIZA AZEVEDO DUPAS

Artista e eutonista. As suas práticas artísticas atravessam os territórios da coreografia, performance, saúde e educação. Formou-se em Educação Artística pela ECA/USP, em Eutonia pelo Instituto Brasileiro de Eutonia, e é mestre pelo Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Ciências da Saúde da UNIFESP, onde realiza pesquisa sobre o toque e o cuidado na perspectiva da Eutonia, em diálogo com estudos culturais e práticas experimentais que buscam se aproximar do conceito de "hapticalidade".

KIDAUANE REGINA ALVES

Assistente social, arte-educadora, dançarina e pesquisadora. Produz ações artísticas nas linguagens da dança, performance, saúde e educação popular. Graduada em Serviço Social pela UNIFESP - Baixada Santista. Mestra em Ciências da Saúde pelo Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Ciências da Saúde da UNIFESP. Têm como universo de pesquisa o corpo e o território, com ênfase na saúde da mulher, a vulnerabilização socioambiental e a memória social em territórios periféricos.

Artigo submetido em 08 de agosto de 2024.

Artigo aceito em 23 de dezembro em 2024.

Como citar: Souza Lobo Guzzo, M., Azevedo Dupas, A. L., & Regina Alves, K. (2025). Práticas de descanso:: pausar para pensar e sentir o corpo num mundo acelerado. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.141793>



Alertas visuais: arte, política e cidade em tempos catastróficos

Visual alerts: art, politics and the city in catastrophic times

Guilherme Susin Sirtoli

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutorando

Mônica Greggianin

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutoranda

Resumo

Este artigo aborda o contexto da emergência climática que afetou o estado do Rio Grande do Sul entre abril e maio de 2024, analisando intervenções artísticas urbanas realizadas por artistas e coletivos. Especificamente, são abordadas ações propostas por Xadalu Tupã Jekupé, o Coletivo Água Até Aqui e a Federação Anarquista Gaúcha em diferentes cidades brasileiras. O objetivo é refletir sobre práticas que questionam e entrelaçam as relações entre arte e política no espaço urbano. As intervenções analisadas, entendidas como alertas visuais, revelam e problematizam questões sociais por meio de suas dimensões ético-estéticas.

Palavras-chave:

Arte Contemporânea. Política. Cidade. Intervenção Urbana. Emergência Climática.

Abstract

This work addresses the context of the climate emergency that affected the state of Rio Grande do Sul between April and May 2024, analyzing urban artistic intervention carried out by artists and collectives. Specifically, action proposed by Xadalu Tupã Jekupé, the Coletivo Água Até Aqui and the Federação Anarquista Gaúcha in different Brazilian cities are addressed. The objective is to reflect on practices that question and intertwine the relationships between art and politics in urban space. The analyzed interventions, understood as visual alerts, reveal and problematize social issues through their ethical-aesthetic dimensions.

Keywords:

Contemporary Art. Politics. City. Urban Intervention. Climate Emergency.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Entendemos que algumas intervenções urbanas contemporâneas realizadas nos últimos anos possuem o potencial de nos alertar para questões relacionadas a problemáticas em curso no mundo. Especificamente, propomos refletir sobre a realidade da emergência climática através de alertas visuais presentes no espaço urbano. A partir das relações entre arte e política, reconhecemos que a cidade se configura como um campo fértil para reflexões ético-estéticas, especialmente ao abordar problemas emergentes da sociedade. Nosso objetivo centra-se em destacar intervenções artísticas que promovam diálogos sobre a emergência climática que afetou o sul do Brasil em 2024, explorando dimensões poéticas e críticas presentes em cidades brasileiras. Compreendemos que, mais do que denunciar, as intervenções artísticas urbanas podem transformar espaços cotidianos em territórios de resistência visual e interlocução ético-estética, fundamentais para a reflexão sobre o presente.

Entre o mês de abril e o decorrer de maio de 2024, o Rio Grande do Sul foi acometido por fortes e intensas chuvas, ocasionando uma catástrofe climática que acabou afetando diferentes âmbitos da vida. As marcas decorrentes deste colapso climático foram sentidas intensamente pela população gaúcha. Uma das vítimas das enchentes deste período relatou:

Tem gente hoje ainda ilhada, com criança. Tem gente em cima de galpão. São 20 pessoas em cima de galpão. Tem gente que a gente não tem notícia. Em casas próximas, ouviram pedidos de socorro e não tem. Não sabem deles. Isso é uma dor. A gente nunca viu tão grande. A gente perdeu tudo, tudo, tudo. Não tem nada¹.

O relato em questão foi cedido a um veículo de comunicação enquanto ainda estavam sendo realizados os resgates a milhares de pessoas afetadas em decorrência da situação catastrófica. Sabemos que muitos brasileiros podem estar familiarizados com tais depoimentos, seja pela repercussão dos mesmos pelas redes sociais e veículos de comunicação, ou mesmo pelo contato direto com alguma das mais de duas milhões de pessoas afetadas. Para os gaúchos, a situação vai demorar muito para en-

1 Relato disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/05/06/veja-relatos-de-vitimas-das-enchentes-no-rs-agora-chego-aqui-e-nao-sei-se-tenho-mais-casa.ghtml>. Acesso em 07 de junho de 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

contrar uma 'suposta normalidade.' Enquanto este texto é escrito, o cenário ainda é de reconstrução em muitas das cidades deste estado ao sul do Brasil. Consequentemente, ainda não podemos dimensionar o tamanho das perdas, que continuam sendo imensuráveis. Muitos sujeitos perderam tudo aquilo que fazia sentido em suas vidas, seja de forma direta ou indireta. Casas foram completamente devastadas, móveis se tornaram escombros, fontes de renda foram afetadas, entre outros. Infelizmente sabemos que inúmeras vidas foram perdidas, bem como animais de estimação e memórias afetivas que foram guardadas ao longo de toda uma vida.

As inundações decorreram de um atípico e constante número de chuvas, consideravelmente acima do esperado para todo o ano de 2024 em muitas localidades. Os impactos foram expressivos em diversas cidades gaúchas, com pelo menos 73 delas apresentando "ao menos 10% da área afetada por deslizamentos, enxurradas ou inundações" (Agência Brasil, 2024, p.1). É fundamental compreender que essas anomalias climáticas não representaram um evento isolado de proporções devastadoras, mas sim uma consequência das severas mudanças climáticas já em curso no contexto global. Esse cenário insere-se em um panorama de múltiplas catástrofes climáticas ocorrendo ao redor do mundo, com intervalos de tempo cada vez menores².

Relacionando-se a isso, Latour (2020) na primeira conferência de sua obra 'Diante de Gaia', discorre acerca das mudanças climáticas que permeiam nosso cotidiano atual. Apesar de uma significativa parcela da população questionar a veracidade dos fatos, ignorando as mudanças climáticas e a responsabilidade humana frente a elas, segundo o Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (UNEP), "a mudança climática é real e as atividades humanas são a principal causa" (Unep, 2024, p.1). Concebendo que as mudanças fazem parte da realidade, devemos nos acostumar com o desuso do termo 'crise climática.' Segundo Latour (2020), o

2 Entre abril e maio de 2024, ondas de calor sufocantes assolaram a Índia e outras partes do continente asiático. Além disso, regiões dos Estados Unidos da América que foram afetadas por um número anormal de tornados. Eventos dessa magnitude costumavam ocorrer, mas a "mudança do clima claramente os tornou muito mais frequentes e muito mais extremos" (Ecoa Uol, 2024, p.1).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

que costumávamos chamar de crise, que parecia distante e possivelmente remediável, hoje já integra-se no presente. Em outras palavras, estamos vivenciando uma 'mutação' do jeito que costumávamos viver em sociedade:

Infelizmente, falar de 'crise' seria ainda outro modo de nos tranquilizar, dizendo 'isso vai passar', a crise 'logo estará superada'. Se fosse apenas uma crise! Se tivesse sido apenas uma crise! De acordo com os especialistas, melhor seria falar de uma 'mutação': estávamos acostumados a um mundo; agora, passamos, mudamos para outro (Latour, 2020, p.15).

As colocações do autor se aproximam do pensamento de Haraway (2016). Para a autora, o período de descontinuidade que estamos vivenciando é o próprio antropoceno³. Não sendo concebido como um conceito que marca uma época específica, o antropoceno aos moldes do que propõe a autora, seria um grande evento que marca graves descontinuidades no contexto da vida na Terra, alterando significativamente o antes e depois (Haraway, 2016). Em um contexto onde a maior parte das reservas naturais do planeta tem sido "drenadas, queimadas, esgotadas, envenenadas e exterminadas" (Haraway, 2016, p.140), ainda existem sujeitos que desconsideram as mudanças climáticas, inclusive no que se refere a posições e ações políticas daqueles que estão a frente do Estado.

Neste sentido, sabemos que o descaso com a natureza está relacionado com a sua despersonalização, dando margem para um pensar e agir extrativista. Krenak (2019) propõe que quando nos afastamos da natureza de forma geral, ignorando seu papel primordial em nossas vidas, estamos também esvaziando o sentido dos rios, da terra e da mata e consequentemente corroborando para a exploração desvairada dos recursos naturais:

Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos

3 O termo antropoceno foi popularizado no início do século XXI e é creditado ao químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de Química em 1995. O conceito surge para designar uma nova época geológica caracterizada pelos impactos consequentes da atuação do ser humano na Terra. Em 2024, um Painel de especialistas rejeitou uma proposta de declarar oficialmente o início de um novo intervalo de tempo geológico. Para mais, ver: <https://oglobo.globo.com/epoca/noticia/2024/03/07/antropoceno-cientistas-negam-que-estamos-na-era-dos-humanos-entenda.ghtml>.



humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduo da atividade industrial e extrativista (Krenak, 2019, p.49).

A exploração dos recursos naturais do planeta beneficia, de imediato, apenas uma parcela muito restrita da população, enquanto a maioria, especialmente os mais pobres, permanece à margem. Considerando essa pequena parcela que se beneficia da exploração descontrolada da natureza, é importante ressaltar que esses “benefícios” são apenas momentâneos, pois, inevitavelmente, “a conta” está chegando para todos.

Diante dessa realidade emergente, este trabalho tem como objetivo refletir sobre o papel da arte e da mobilização urbana frente às questões climáticas que vêm assolando a contemporaneidade, com foco específico na catástrofe ocorrida no Rio Grande do Sul entre o final de abril e maio de 2024. Nosso propósito é promover reflexões a partir de alertas visuais urbanos presentes em cidades como Porto Alegre, São Paulo e Pelotas (RS). Entendemos os alertas visuais como iniciativas poéticas que abordam questões políticas específicas da realidade, evidenciando problemáticas e clamando por reflexões e mudanças necessárias.

Nosso foco recai especificamente sobre intervenções realizadas pelos coletivos Água Até Aqui e Federação Anarquista Gaúcha, além do trabalho *Atenção: Área Indígena*, do artista indígena contemporâneo Xadalu. A escolha dessas iniciativas fundamenta-se, sobretudo, nas relações que elas estabelecem com o contexto de emergência climática. Por meio do estudo dessas manifestações da cultura visual no espaço urbano, buscamos fomentar reflexões relevantes sobre o cenário contemporâneo, com atenção às problemáticas que atravessam a vida em sociedade.

O escopo deste trabalho baseia-se nos estudos da cultura visual, considerando os imbricamentos desse campo com a sociedade, intensificados a partir da década de 1990 (Mirzoeff, 2015). Os estudos da cultura visual emergem em “um momento de transformações convulsivas no mundo da arte” (Aguirre, 2015, p.93), permitindo evidenciar os cruzamentos entre a arte e questões sociais mais amplas. Essa abordagem não se limita às manifestações imagéticas ou sistêmicas específicas do campo da arte,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

mas concebe o visual em uma dimensão mais abrangente, por meio de diálogos e cruzamentos.

Logo, como os sujeitos contemporâneos têm se manifestado visualmente na cidade após a emergência climática? Como ecos da emergência climática aparecem nas intervenções urbanas? Mobilizados por essas questões, aproximamos as ações no espaço urbano ao conceito de ativismo visual, conforme proposto por Mirzoeff (2015). Para o autor, os projetos que se alinham ao ativismo visual compartilham um vocabulário comum, no qual a coletividade e a colaboração são elementos intrínsecos, com o objetivo de promover transformações na sociedade. O ativismo visual é, assim, permeado por estratégias como “arquivamento, networking, pesquisa, mapeamento, entre outras ferramentas, todas voltadas para a proposição de mudanças” (Mirzoeff, 2015, p.297).

As conexões entre arte e política no contexto da cultura visual são fundamentais para refletirmos sobre questões emancipatórias, como destaca Aguirre (2015). Neste sentido, determinadas manifestações artísticas são capazes de promover reflexões sobre “a possibilidade de repensar as relações entre arte e política, adaptando-os a uma perspectiva educacional emancipatória” (Aguirre, 2015, p.94). Assim, considerando a possibilidade emancipatória de tais intervenções artísticas, entendidas como alertas visuais, podemos (re)pensar sobre o cenário de emergência climática. Como essas intervenções atuam no espaço urbano diante das catástrofes ambientais? De que maneira os alertas visuais possibilitam quebrar a anestesia frente à realidade climática que estamos enfrentando? A seguir, buscamos explorar essas questões, analisando manifestações da cultura visual que possibilitam o entrelaçamento entre arte, política e emergência climática no contexto urbano.

As marcas ético-estéticas da emergência na urbe

Em 2019, o governador do estado do Rio Grande do Sul promoveu alterações em cerca de 480 itens do Código Ambiental estadual. Entre as mudanças, destacaram-se a revogação de “13 artigos que proibiam o corte de árvores” e a implementação de “uma medida controversa que permite a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

concessão de licenças ambientais para empreendimentos sem análise técnica prévia" (Cpers, 2024, p.1). Entendemos que tais ações podem refletir visões de mundo que desconsideram as mudanças climáticas que afetam nosso planeta. Embora alguns acreditem que os impactos da emergência climática estejam distantes, limitados a outros continentes e espaços geograficamente afastados, os dados mostram que suas consequências são globais: "Sendo a crise ambiental uma das maiores emergências de nosso tempo, seus desdobramentos abrangem não somente ecossistemas ou áreas determinadas, mas se trata de um problema planetário" (Melo Filho, 2023, p.145). Os impactos da emergência climática decorrem de determinadas posturas herdadas de uma modernidade colonial extrativista. Esse modelo extrativista não apenas atua na depredação da natureza, degradando o meio ambiente, mas também acaba aniquilando as subjetividades daqueles que não se alinham com tais práticas predatórias. Krenak (2019, p.32) aponta que: "Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades".

Nesse sentido, ao observar as manifestações artísticas presentes nos espaços citadinos, é possível identificar diálogos contundentes com questões próprias do contexto contemporâneo, incluindo a reivindicação pelas narrativas e subjetividades dos povos originários. Com o objetivo visibilizar os povos originários no ambiente urbano, em 2016, o artista indígena gaúcho Xadalu Tupã Jekupé (1985) realizou uma intervenção no Muro da Mauá⁴, na área portuária da cidade de Porto Alegre. O artista inscreveu no muro portuário os dizeres *Atenção: Área Indígena*⁵, pintados de branco sobre um fundo de cor verde-bandeira, combinando elementos da estéti-

4 O Muro da Mauá é uma estrutura de proteção contra enchentes localizado entre o Cais Mauá e a Avenida Mauá, no Centro Histórico de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Essa proteção foi criada com o intuito de proteger a cidade do risco das enchentes, visto que Porto Alegre situa-se em uma zona vulnerável. A estrutura foi negligenciada por anos pelo poder público, tendo sérios problemas em sua manutenção. Para mais, ver: HEINZELMANN, Letícia Turcato. O Muro da Mauá e a memória das enchentes. *Jornal da UFRGS*, 2024. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/o-muro-da-maua-e-a-memoria-das-enchentes/>. Acesso em 11 jul. 2024.

5 Em 2020, *Atenção Área Indígena* foi transformada em uma bandeira, hasteada na cúpula do MAR – Museu de Arte do Rio, no contexto da exposição coletiva *A Casa Carioca* (2020).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

ca gráfica típicas das cidades, como placas e sinalizações, estabelecendo um diálogo direto com elementos da visualidade urbana. O trabalho de Xadalu propõe reivindicações acerca da cultura indígena no espaço da urbe, buscando impactos através de estratégias de comunicação visual. Sabemos que, muitas vezes, as cidades podem ser espaços hostis e conflituosos, devido à violência a que determinados grupos são submetidos nesses ambientes. Os povos originários frequentemente enfrentam hostilidade no contexto das grandes cidades, como ocorre em Porto Alegre: "A presença de guaranis nos espaços públicos de Porto Alegre é alvo de hostilidades de alguns comerciantes que acham que 'os índios estragam o ambiente'" (Herkenhoff, 2018, p.105).

Além do Muro da Mauá, *Atenção: Área Indígena* (**Fig. 1**), também permeou diversos espaços da capital do Rio Grande do Sul, além de outras cidades pelo Brasil, por vezes em forma de lambe-lambe⁶ e *sticker*⁷. As técnicas empregadas pelo artista em seu trabalho, facilmente reproduzíveis em larga escala, evidenciam uma estratégia de disseminação em múltiplos contextos, propondo contravisualidades urbanas, conforme conceituado por Mirzoeff (2011). Segundo o autor, a visualidade atua como um dispositivo de poder, privilegiando determinadas narrativas hegemônicas em detrimento de outras, que acabam eclipsadas. Ao reivindicar a presença indígena no contexto urbano através de suas intervenções, Xadalu desafia essa lógica, subvertendo a visualidade predominante na cidade: "Os agenciamentos constitutivos da contravisualidade que emergiram do confronto com a visualidade procuraram igualar e superar as suas operações complexas" (Mirzoeff, 2011, p.4)⁸.

6 Lambe-lambe é uma linguagem da arte urbana que consiste em colar impressões e outros tipos de cartazes em espaços públicos, como muros, prédios, postes, portões e viadutos, entre outros. Seu nome deriva do processo de fixação dos cartazes nos espaços, que geralmente são "lambidos" com um rolo de pincel com cola artesanal à base de água e farinha.

7 Sticker ou 'adesivos' é uma linguagem artística urbana que consiste na utilização de etiquetas e papéis adesivos colados nos espaços urbanos.

8 Do original: "The constitutive assemblages of counter visibility that emerged from the confrontation with visibility sought to match and overcome its complex operations"



Figura 1. Xadalu Tupã Jekupé:

Área Indígena, intervenção no muro do Cais Mauá, em Porto Alegre/RS.

Fotografia: Cristiano Lindenmeyer Kunze. 2016. Fonte: ArteVersa UFRGS

Em outras situações, a proposta de Xadalu era frequentemente acompanhada por uma figura de um indiozinho em estilo *cartoon*, considerada uma das marcas registradas do artista. O artista faz referência às placas de trânsito, utilizando cores típicas das sinalizações, como o verde-bandeira com branco, o amarelo, comumente associado às placas de atenção, e, por vezes, o azul, usado nas placas que indicam serviços e informações úteis. Além disso, a tipografia dos dizeres presentes no trabalho também remete a esse padrão visual. Dessa forma, o alerta visual de Xadalu faz um paralelo com as relações e conflitos entre a cultura indígena e a ocidental no contexto das cidades brasileiras⁹. Entendemos que as estratégias de repetição da intervenção em diferentes espaços, seja por meio de pintura mural, lambe-lambe ou *sticker*, possibilita um reconhecimento imediato, reivindicando a presença contínua do próprio artista e consequentemente dos povos originários nos espaços urbanos.

9 A obra de Xadalu e a resistência no âmbito do urbano são abordadas na dissertação de Zilá Carvalho Silva. Para mais, ver: SILVA, Zilá Aparecida Carvalho. A arte de Xadalu: Resistência à Invisibilidade Indígena. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes). Universidade Federal de Uberlândia. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/39972>. Acesso em 11 de jul. de 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

As técnicas empregadas pelo artista gaúcho, ao se apropriar de elementos característicos da estética da sinalização urbana, dialogam com produções de outros artistas contemporâneos, como é o caso do brasileiro Gervane de Paula. Gervane, oriundo da cidade de Cuiabá (MT), frequentemente incorpora em seus trabalhos elementos da sinalização urbana, seja pela utilização do formato das placas urbanas ou dos cavaletes comerciais, integrando palavra e imagem¹⁰ através de estratégias conceitualistas¹¹. Em 2024 ocorreu a primeira mostra individual do artista na Pinacoteca de São Paulo, intitulada *Como é bom viver em Mato Grosso*¹². A exposição teve curadoria de Thierry Freitas, reunindo trabalhos que datam do início da carreira do artista, nos anos 1980, até os trabalhos mais recentes, desenvolvidos na segunda metade do século XXI.

A visibilidade do trabalho de Xadalu, para além das ruas e espaços abertos, permeia também mostras e espaços institucionais. Em 2018 foi inaugurada a exposição *RSXXI Rio Grande do Sul Experimental*, ocorrida no espaço do Santander Cultural¹³ em Porto Alegre, sob curadoria de Paulo Herkenhoff. Nesta exposição, além da intervenção *Atenção: Área Indígena*, também foram exibidos trabalhos como a série fotográfica *Seres invisíveis*, de 2016, na qual o artista produziu retratos de crianças, mulheres e homens guaranis, acompanhados de pequenas esculturas de animais típicos do artesanato produzido por este povo originário. Nas imagens, cada uma das pessoas fotografadas escolheu um animal com o qual se identificava. Em ambos os trabalhos, é possível perceber a iniciativa de Xadalu em visibilizar os povos originários no contexto urbano. Em texto publicado sobre o

10 Através de seus trabalhos que transitam entre a pintura, a fotografia, objetos e instalações, Gervane de Paula frequentemente propõe reflexões sobre sua experiência local como artista do Centro-Oeste brasileiro, além de abordar questões como o racismo institucional, a degradação do meio ambiente e as desigualdades sociais.

11 Para trabalhos realizados no âmbito da América Latina, utilizamos o termo conceitualista ao invés de conceitual, baseando-se nos pressupostos teóricos propostos por Camnitzer (2008) em 'Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano'.

12 Para mais, ver: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/gervane-de-paula/>.

13 Atualmente Farol Santander.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

trabalho do artista, o curador ressalta as estratégias de visibilidade indígena na cidade, especificamente do povo guarani: “Rege-se por uma intencionalidade precisa: tornar os guaranis visíveis” (Herkenhoff, 2018, p.102).

Segundo Silva (2023), por meio de determinadas técnicas artísticas, Xadalu reproduz trabalhos em série e os distribui pelas ruas, (re)afirmando a presença originária na cidade. Assim, por meio do alerta visual que reivindica uma área indígena, é possível perceber o esforço do artista em dar visibilidade aos povos originários no contexto urbano, reivindicando a presença e resistência desses sujeitos em espaços frequentemente negados por aqueles que ignoram sua sabedoria e conhecimento ancestral. Sabemos que, a partir dos saberes indígenas, podemos repensar outras formas de viver em nosso planeta, entendendo que o ser humano não está separado da natureza: “Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós” (Krenak, 2019, p. 69).

Não poderíamos imaginar que oito anos separam a intervenção urbana *Atenção Área Indígena*, realizada em 2016 no Muro da Mauá, das enchentes que atravessaram o cais porto-alegrense, inundando parte da cidade em meados de 2024. Frente ao contexto que assolou e continua eminentemente afetando significativamente várias cidades do Rio Grande do Sul, alguns artistas e coletivos vem se mobilizando, não somente no que tange a captação de recursos para ajudar aqueles que estão mais necessitados, mas também possibilitando reflexões de cunho ético-estético acerca das consequências da catástrofe climática.

Neste sentido, surge a intervenção *Água Até Aqui*, proposta por um coletivo formado por comunicadores, em sua maioria gaúchos, que vivem na capital de São Paulo. Buscando mobilizar em torno do questionamento ‘E se tivesse acontecido aqui?’, o coletivo cria um alerta visual acerca das consequências climáticas no mesmo período que estava ocorrendo a situação climática no Sul, colocando-o em circulação na capital paulista. Os locais escolhidos para a intervenção foram pontos turísticos e áreas de grande circulação na cidade, como a Avenida Paulista (**Fig. 2**) e algumas estações de metrô. O alerta visual consiste na difusão de adesivos em tom marrom com a frase “Água Até Aqui”, escrita em branco. A escolha da cor

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

marrom faz alusão à água lamacenta da enchente, além das marcas que ela deixou nas cidades afetadas. Os adesivos são frequentemente colados a uma altura de 3 metros ou mais. A altura sugerida pelo grupo para a intervenção faz referência ao nível que a água atingiu em algumas cidades gaúchas. Em Porto Alegre, o nível do Guaíba chegou a atingir os 5,33 metros na manhã do dia 5 de maio de 2024. A altura da água superou o recorde histórico da famosa enchente de 1941, que atingiu 4,76 metros (Trindade, 2024).



Figura 2: Alerta visual *Água Até Aqui* na Avenida Paulista, maio de 2024.

Fotografia. Fonte: *Projeto Água Até Aqui*

mos com uma série de símbolos, mas também aprendemos a decodificá-los" (Campos; Câmara, 2019, p. 28). Compreendendo a cidade a partir das diversas leituras e possibilidades que ela oferece, nos aproximamos do pensamento de Pallasmaa (2017, p. 47), que sugere que "A cidade contém mais do que pode ser descrito. Um labirinto de claridade e opacidade [...]: a desordem joga com a ordem, o acidental contra o regular, a surpresa contra o imprevisto". Nesse sentido, a cidade, além de ser o espaço do habitar coletivo, pode ser interpretada por meio de múltiplas camadas, através de determinados imprevistos revelados pelos elementos visuais presentes no cotidiano. A cidade pode ser considerada como um território onde diversos agentes sociais atuam diariamente:

Ao utilizar o ambiente urbano como espaço para a divulgação do alerta, podemos entender que o coletivo utiliza a cidade como um território próprio de comunicação. Nesse espaço, além de nos depararmos cotidianamente com inúmeros símbolos e elementos visuais diversos, também somos capazes de aprendê-los e interpretá-los: "não apenas nos cruza-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Chegamos então à conclusão de que há várias camadas comunicacionais na cidade. A linguagem da cidade é uma construção social onde intervêm diversos agentes. Se os mais poderosos tendem a impor a sua visão sobre o espaço, certo é que não existe um consenso. As lógicas hegemônicas podem ser contestadas e fracturadas (Campos; Câmara, 2019, p. 30).

Entendemos que determinadas intervenções artísticas buscam subverter as lógicas hegemônicas no contexto urbano, promovendo reflexões ético-estéticas sobre a cidade. Nesse sentido, alinhamos nosso pensamento com as colocações de Campbell (2021), que propõe que algumas manifestações artísticas carregam um sentido político plural inerente, questionando aspectos da realidade por meio de procedimentos poéticos. Dessa maneira, essas intervenções podem gerar questionamentos que reverberam na vida em sociedade, apresentando novos olhares e abrindo canais sensíveis para novas formas de percepção e interpretação: “A arte faz uma espécie de embaralhamento da realidade, quando coloca imagens e questões que nos fazem questionar as coisas” (Campbell, 2021, p. 110).

Água Até Aqui estabelece um diálogo com intervenções propostas por outros artistas, como é o caso do espanhol Antoni Muntadas, cujas obras exploram estratégias conceituais. Na série intitulada *On Translation* (1995-2015), trabalho desenvolvido ao longo de 20 anos e composto por cerca de 35 subprojetos focados nas políticas de tradução¹⁴ (Lio, 2020), o artista propõe alertas informativos em diversos formatos, incluindo o visual e o textual. Esses alertas foram elaborados em diferentes línguas, com o objetivo de estimular a percepção e o envolvimento do espectador. Integrando essa série está um alerta visual com os dizeres “*Atención: la percepción requiere participación*”¹⁵, escrito em branco sobre um fundo vermelho. Esse alerta visual foi disposto em inúmeros espaços urbanos, incluindo fachadas de instituições culturais, instigando reflexões no âmbito

14 A série *On Translation* de Antoni Muntadas e as políticas da tradução exercidas pelo artista são tema de trabalho escrito por Carolina Lio. Para mais, ver: LIO, Carolina. ON TRANSLATION. Antoni Muntadas and the Politics of Translation in Visual Arts (1995-2015). **Studies in Visual Arts and Communication - na international journal**. v.6 n.2. 2020. p.1-7. Disponível em: https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2020/02/SVACij-Vol6_No2-2019_Lio-Carolina_On-Translation.pdf. Acesso em 27 nov. 2024.

15 Em português: “Atenção: percepção requer envolvimento”

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

das cidades. Por meio desse trabalho, Muntadas convoca o público a refletir sobre as relações entre arte e vida cotidiana, introduzindo impactos sensoriais e intelectuais (Sperling; Santos, 2006), objetivando estabelecer novas relações entre o espectador e o ambiente.¹⁶

No sentido de ampliar as relações previamente estabelecidas, o coletivo responsável por *Água Até Aqui* convida à participação do público, utilizando predominantemente o espaço urbano como território para reflexões. A realização é incentivada pelo grupo, assim como a problematização sobre a emergência climática, tanto no Brasil quanto no resto do mundo. Durante o mês de maio de 2024, foram registradas adesões significativas em cidades como Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis, Recife, Porto Alegre, entre outras. Por conta destes fluxos, a proposta acaba tendo um viés de conexão em rede, propiciando trocas para além de determinados espaços geográficos: “Além das ruas, artistas também vão ocupar e se utilizar dos meios eletrônicos como território de articulação e produção. A expansão do acesso à internet no Brasil favoreceu muito a criação em rede” (Campbell, 2018, p. 65).

A execução da intervenção é realizada de forma simples, sendo sugeridos poucos passos. A primeira etapa parte do *download* da arte disponibilizada e posterior impressão.¹⁷ Após a impressão/criação do material, começa a mobilização e circulação através do espaço urbano. O Coletivo sugere colar a mensagem em algum ponto da urbe,¹⁸ fotografar e compartilhar nas redes sociais mencionando o projeto. Por fim, o grupo estimula aos participantes a doação de recursos para o Rio Grande do Sul e recomenda a conversa sobre emergência climática em seus respectivos con-

16 Em entrevista concedida para David Sperling e Fábio Santos, o artista aborda os trabalhos da série *On Translation*. Para mais, ver: SPERLING, David; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. Atenção: A Percepção requer empenho. Entrevista com Antoni Muntadas. *Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. n.4 p.124-148. 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44678..> Acesso em 20 nov. 2024.

17 O coletivo também sugere que os participantes criem seus próprios alertas, sem se restringir somente à imagem disponibilizada.

18 O projeto *Água Até Aqui* sugere aos participantes não colarem o adesivo ou intervirem em monumentos que integram o patrimônio histórico.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Figura 3:

Justaposição com capturas de tela do perfil @aguaateaquí no Instagram, mostrando a repercussão da intervenção em diferentes cidades brasileiras. Fonte: Acervo da pesquisa.

textos.¹⁹ Através do perfil do projeto na rede social Instagram²⁰ são compartilhados modos de ajudar o estado gaúcho a se recuperar, bem como são difundidas fotografias (**Fig. 3**) enviadas por participantes da intervenção nas mais diversas cidades.

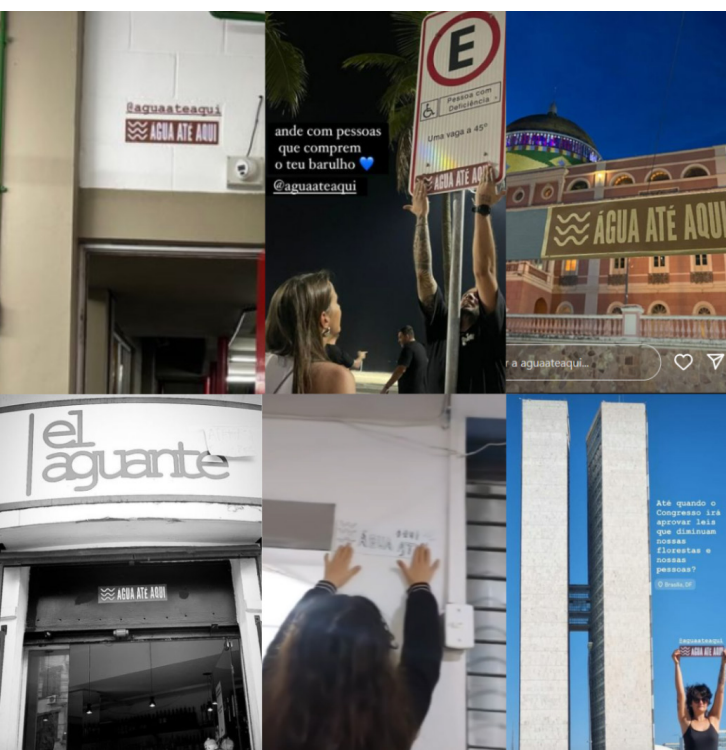
Assim, podemos ressaltar o tamanho da circulação dessa ação, visto que a intervenção permeou espaços urbanos físicos e também o espaço virtual, sendo compartilhada por inúmeros perfis nas redes sociais. O modo coletivo como o grupo de propositores se posicionou, afastando-se das identidades individualizadas e propondo uma abordagem coletiva, pressupõe uma articulação política. A coletividade, através de algumas estratégias, possibilita articulações próprias. De acordo com Campbell (2018, p. 85):

O modo de trabalhar coletivo implica em uma ação articulada entre diversas práticas, movimentos, situações e análises capazes de intervir em um sistema sociocultural concreto. Essa abordagem envolve um processo de aprendizagem, coorganização e autonomia em que formas emergentes de produção e conhecimento são produzidas coletivamente e levam em conta as estratégias do neoliberalismo, tanto em relação às obras produzidas, quanto à dinâmica dos espectadores ou participantes do processo, a fim de desestabilizar ou produzir conteúdos críticos.

Considerando que o espaço da cidade é, em sua totalidade, um território político, a ação proposta pelo grupo pode ser vista como uma estratégia de micropoder. Nesta perspectiva, o espaço urbano integra diversos e múltiplos agentes sociais que atuam ativamente, interferindo e modificando relações previamente estabelecidas, conforme o que propõem Campos e Câmara (2019). Através de formas distintas de apropria-

19 A proposição é livre e aberta ao público geral. Para download da arte ou participar da ação, acesse o link: <https://linktr.ee/AguaAteAqui>.

20 Link da rede social do Coletivo: <https://www.instagram.com/aguaateaquí/>.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

ção do espaço, as práticas de micropoder acabam tensionando as formas hegemônicas do macropoder majoritário. Essa segunda forma é protagonizada por entidades públicas e privadas que intervêm de uma forma impactante no território, afastando-se dos interesses das pessoas comuns e do próprio cotidiano daqueles que vivenciam a urbe:

Podemos mencionar lógicas de macropoder quando falamos da forma como as entidades públicas (Estado ou Autarquias) concretizam o planejamento e a gestão do espaço urbano, definindo hierarquias simbólicas e funcionais para os retalhos urbanos. Mas poderíamos incluir a este nível também o poder detido por certas entidades privadas que adquirem capacidade para intervir de forma significativa e com impacto em alguns territórios. Por outro lado, há as lógicas de micropoder, quando nos situamos noutra escala, na rua ou no bairro e nos centramos na ação dos cidadãos. A este nível é interessante olhar para a forma distinta como as pessoas se apropriam do espaço, construindo-o e manifestando um direito ao uso da cidade que, por vezes, contraria o macropoder (Campos; Câmara, 2019, p. 32).

Sabemos que as criações coletivas e práticas colaborativas são frequentes no contexto da arte contemporânea. Tais práticas são abordadas por Schenkel (2016), ao propor que as imbricações coletivas no âmbito da criação artística contemporânea atentam para uma “transformação nos modos de produzir e socializar a arte quanto para um desejo contemporâneo de criar novos espaços para trocas, procurando reestabelecer laços sociais” (Schenkel, 2016, p. 58). Buscando promover trocas críticas sobre a situação climática e possibilitar reflexões sobre as marcas d’água que ainda permeiam os espaços urbanos em cidades gaúchas, podemos entender que o projeto *Água Até Aqui* funciona como um dispositivo para possíveis reflexões sobre o contexto da emergência no Rio Grande do Sul. Logo, é possível estabelecer determinados laços sociais através de um exercício de empatia, acionando imbricações coletivas.

Pensar outras formas de habitar o espaço urbano, para além do previamente estabelecido, como propõem determinadas intervenções ético-estéticas, nos aproxima do conceito de arte de interação social, cunhado pelo crítico, professor e curador mexicano Pablo Helguera (2018). Para Helguera, a arte de interação social está calcada diretamente no “aqui e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

agora”, ou seja, sugere reflexões ético-estéticas pertinentes sobre o tempo presente: “o ato artístico está ligado ao contexto espaço-temporal e o afeta de uma maneira muito direta” (Helguera, 2018, p. 86). Neste sentido, ao deambular pelo âmbito urbano com atenção, podemos nos deparar com diferentes alertas visuais que possibilitam refletir sobre questões latentes da vida em sociedade. O próprio ato de caminhar na cidade, quando atento aos detalhes, possibilita construções de sentido para além do que está previamente estabelecido, modificando e criando novas percepções: “O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. [...] É uma forma de transformação da paisagem” (Careri, 2013, p. 51).

Exercendo o caminhar na urbe, com foco nas manifestações ético-estéticas ao redor, nos deparamos com outra intervenção artística que vem permeando algumas cidades gaúchas, especificamente Pelotas, ao sul do Rio Grande do Sul e a própria capital, Porto Alegre. Estes alertas visuais, realizados em forma de pixo, carregam questionamentos acerca da situação climática bem como deflagram problemas sociais intrínsecos a ela. Os escritos urbanos são assinados pela Federação Anarquista Gaúcha (FAG)²¹. Braga (2021) propõe que os pixos, assim como as manifestações do grafite, podem ser concebidos como exercícios de uma liberdade intransigente no espaço urbano. Essas manifestações são capazes de ativar uma apreciação da cidade, criando “uma homologia entre o caos visual dos grandes centros urbanos, e a liberdade frequentemente violenta do grafite/pixação” (Braga, 2021, p. 151).

As intervenções urbanas realizadas pela FAG, frequentemente utilizando cores como vermelho e preto, carregam dizeres como ‘Que os ricos paguem pela crise climática’ e ‘Anticapitalismo antes que os ricos afundem o mundo’, deflagrando relações de cunho social, que por sua vez estão intrinsecamente ligadas ao próprio contexto da emergência climática. Entendemos que essas manifestações visuais urbanas podem ter desdobra-

21 A Federação Anarquista Gaúcha é uma organização anarquista socialista brasileira ativa, fundada em 1995 e sediada em Porto Alegre. Algumas imagens destes alertas visuais são postadas pelo perfil da Federação Anarquista Gaúcha no Instagram: <https://www.instagram.com/fag.cab/>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

mentos globais e nacionais, com inúmeros exemplos de atuação extratrativista e de exploração desenfredda da natureza por grandes corporações. Contudo, também é possível voltar nosso olhar para questões locais, a fim de compreender determinados episódios e seus impactos na vida em sociedade. Especificamente na cidade de Pelotas, no decorrer do fatídico maio de 2024, ocorreu uma situação que nos possibilita adentrar o escopo local, desencadeando reflexões impulsionadas pelos pixos propostos pelo grupo anarquista.



Figura 4: Pixo acerca da questão climática em região central de Pelotas – RS. Fotografia, junho de 2024. Fonte: Acervo da pesquisa.

Referimo-nos à instalação clandestina de uma bomba de escoamento de água dentro de um condomínio de luxo, com vistas a retirar a água que se encontrava dentro deste espaço, despejando-a nas imediações, onde está localizado um bairro ligado à memória da população negra pelotense. O fato a qual nos referimos foi amplamente divulgada pela mídia,²² em notícias veiculadas em sites, bem como compartilhamentos nas redes sociais.

Após a divulgação de vídeos nas redes, as entidades policiais foram acionadas e o duto clandestino foi retirado. Os afetados pertencem a uma comunidade carente situada no Passo dos Negros,²³ um local histórico de memória da comunidade negra

22 Polícia retira duto clandestino usado para escoar água de condomínio em Pelotas (RS). <https://www.cnnbrasil.com.br/blogs/pedro-duran/nacional/policia-retira-duto-clandestino-usado-para-escoar-agua-de-condominio-em-pelotas-rs/>.

23 A história do Passo dos Negros está relacionada com os primórdios da cidade de Pelotas, situada nas margens da Lagoa dos Patos, no sul do Brasil. Para mais, ver: MATHIAS, Simone Fernandes. Passo dos Negros: Entre Narrativas, Etnografias e Conflitos. Dissertação (Mestrado em Antropologia). 2020. Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. 2020. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/6907>. Acesso em 10 de jul. de 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

pelotense. Em seus estudos, Mathias (2020) ressalta que este lugar acaba sendo invisibilizado pelo poder público, visto que seu local demarca um “vazio urbano” no contexto da urbe, já que “os moradores/as que lá estão, não foram cadastrados na sua totalidade no censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), assim seus dados não constam, nas plataformas governamentais” (Mathias, 2020, p. 39).

Em decorrência dessa invisibilização, o espaço atualmente é alvo de especulação imobiliária, tendo ao seu redor inúmeros condomínios de luxo que lá foram sendo instalados, adaptando o espaço da cidade “de acordo com as necessidades impostas pelo poder, que vai ao longo do tempo se organizando e excluindo as comunidades mais vulneráveis” (Mathias, 2020, p. 39). Neste sentido, entendemos que os pixos propostos pela FAG podem contribuir para a desestabilização de determinadas narrativas hegemônicas sobre os usos e ocupações urbanas, além de nos remeter diretamente a uma realidade latente. Essa situação em curso no âmbito da cidade de Pelotas, diz respeito à invisibilização de pessoas vulneráveis que vivem em um espaço histórico, alvo do capital predatório. Devemos ter em mente que situações calamitosas afetam de forma muito mais intensa as pessoas em situação de vulnerabilidade social, considerando os impactos e as dificuldades na recuperação após as catástrofes:

Quando falamos sobre o impacto das mudanças climáticas sobre a população, deve-se dar uma atenção especial às pessoas de baixa renda, e alguns fatores devem ser analisados com cautela. O relatório escrito pelo WGII no AR6, retoma o conceito de “espiral de pobreza”, onde os níveis de pobreza são 22 fortalecidos devido às mudanças climáticas. O risco de extrema pobreza é muito maior para pessoas de baixa renda que vivenciam eventos climáticos seguidamente – essas pessoas não conseguem se recuperar de desastres naturais a tempo da ocorrência de um novo evento (Rosenberg, 2023, p. 21-22.)

Em sua grande maioria, além de possuírem menos recursos, frequentemente tais sujeitos também sofrem com discriminações raciais, sociais e de gênero. Ferdinand (2022), em seus estudos, problematiza o conjunto de relações que separam o corpo social (racializado, generificado e sexualizado) do corpo ecológico (biologizado e sanitizado): “é a partir de um mes-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

mo corpo que se experienciam a degradação dos ecossistemas do planeta e as desigualdades sociais globais e discriminações políticas” (Ferdinand, 2022, p. 228). Assim, podemos perceber que os alertas visuais estão imbricados de camadas que perpassam a realidade que estamos inseridos, podendo ser percebidos como dispositivos de reflexão no âmbito urbano.

Os espaços urbanos implicam uma determinada disposição para agir, que pode ser percebida nas ações aqui analisadas, considerando que “viver a cidade implica, por isso, uma disposição para agir sobre o espaço público, ocupando-o, utilizando-o, fabricando-o” (Campos; Câmara, 2019, p. 33). Nesse sentido, percebemos que determinadas manifestações artísticas presentes no espaço urbano podem estimular posturas reflexivas em relação ao contexto que as cerca. Intervenções como grafites, pixos, *stickers*, lambe-lambes, instalações e outras manifestações visuais urbanas acabam assumindo uma função social no âmbito da cidade. Braga (2023, p. 139) destaca que, por meio das estratégias empregadas por artistas urbanos, é possível criar a gênese de uma linguagem que transita entre imagem e cidade:

A ocupação dos espaços públicos, nos termos de insubordinação, produz uma forma que, antes de ser estética, é imediatamente social: rapidez do traço, anonimato, originalidade da assinatura, perícia urbana (escalar prédios, formar escadas humanas, pular marquises, enganar porteiros etc.). Todas essas propriedades de repercussão formal são derivadas da relação que os grafiteiros, pixadores e artistas estabelecem com os dispositivos de vigilância e disciplina, autorização e contra-ataque visual, gênese de uma linguagem que não é imagem, mas transição entre imagem e cidade.

Na cidade de Pelotas, os pixos estrategicamente permeiam áreas centrais da cidade (**Fig. 4**), como é o caso das imediações da Praça Coronel Pedro Osório, importante ponto de referência histórico e cultural pelotense, além de outros espaços localizados no centro histórico da cidade. Estes são locais com grande fluxo de pessoas, próximo a pontos comerciais e turísticos, como supermercados, museus e igrejas. Podemos supor que a disposição geográfica escolhida pelo grupo para realizar as intervenções não foi fortuita, mas estratégica, buscando mobilizar uma gama maior

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

de transeuntes urbanos. Tais questões se relacionam diretamente com a situação ocorrida no Paço dos Negros, nos aproximando do pensamento de Jacques (2005), que discute como as zonas centrais urbanas acabam transformam-se em 'receptáculos' de turistas. Isso acarreta em um aumento da especulação imobiliária nas zonas periféricas:

Essa quase esquizofrenia dos discursos contemporâneos sobre a cidade vem surgindo muitas vezes simultaneamente em uma mesma cidade, com propostas preservacionistas para os centros históricos, que se tornam receptáculos de turistas, e com a construção de novos bairros ex-nihilo nas áreas de expansão periféricas, que se tornam produtos para a especulação imobiliária (Jacques, 2005, p. 17).

Além da dimensão estética intrínseca, os alertas visuais são permeados por questões políticas, aproximando-se do ativismo social, visibilizando determinadas pautas sociais. Tais pautas possibilitam emancipações sociais, compreendendo "o ativismo estético-político enquanto forma de ação, expressão e intervenção que se traduz em lutas contra opressões e desigualdades socialmente instituídas" (Guerra et al, 2021, p. 282). Ao aproximar questões que atravessam a política no âmbito da cultura visual, entendemos que determinadas intervenções urbanas atuam como promotoras de emancipações, compreendendo-as em uma dimensão ético-estética. Assim, compreendemos que determinadas intervenções artísticas possibilitam configurar a cidade como "um espaço específico de emancipação, a circunscrição de uma esfera particular de experiência no que os sujeitos possam ter todas as suas capacidades e sejam donos de sua voz e de suas ações (Aguirre 2015, p.96²⁴).

Considerações

A imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez.

24 Original: Configurar unespacio específico de emancipación, a lacircunscripción de una esfera particular de experiencia enla que lossujetospuedandisponer de todas sus capacidad y seandueños de su voz y sus actos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Através da frase de Didi-Huberman (2012, p. 208) transcrita acima, buscamos ressaltar a ardência de determinados alertas visuais em nosso cotidiano. Sabemos que na profusão visual que estamos inseridos, muitas vezes acabamos não nos atentando para as comunicações visuais presentes na urbe. Por meio das reflexões estabelecidas acerca das intervenções urbanas propostas por Xadalu e pelos coletivos Água Até Aqui e Federação Anarquista Gaúcha, buscamos trazer à tona ações que, antes e depois da catástrofe, deflagram relações políticas através de intervenções poéticas nos espaços urbanos.

Entendemos que a situação catastrófica desencadeou reflexões sobre a ocupação e a proteção dos territórios historicamente marginalizados, presentes nos espaços urbanos. A emergência ocorrida no Rio Grande do Sul evidenciou a vulnerabilidade dos espaços citadinos, tanto em sua dimensão física quanto simbólica. A inundação de diversas áreas não apenas expôs a fragilidade das infraestruturas urbanas diante das mudanças climáticas, bem como deixou evidente o descaso do poder público. Apesar da situação calamitosa e da lenta recuperação enfrentada por muitas famílias, os artistas e coletivos têm atuado de maneira crítica e reflexiva em relação a situação emergente.

Assim, por meio da cultura visual, é possível evidenciar problemas e questões próprias da vida em sociedade. Os alertas visuais presentes nas cidades podem nos revelar a invisibilidade indígena no espaço urbano, a dimensão da catástrofe ocorrida no Rio Grande do Sul, ou mesmo questões sociais inerentes à situação climática. Concebendo essas imagens ardentes (Didi-Huberman, 2012) em suas dimensões ético-estéticas, nos aproximamos de reflexões formativas de importância latente. Através das intervenções urbanas, inúmeros artistas e coletivos clamam por atenção a determinados problemas e por justiça, na tentativa de mobilizar aqueles que, ao se deixarem impactar por novas percepções, começam a perceber o espaço urbano de maneira mais atenta e engajada.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Referências

Agência Brasil. Calamidade gaúcha: 73 cidades tiveram pelo menos 10% da área atingida. Site Online. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-06/calamidade-gaucha-73-cidades-tiveram-pelo-menos-10-da-area-atingida>. Acesso em 07 jun. 2024.

AGUIRRE, Imanol. Cultura visual, política de la estética y emancipación. In: MARTINS, Raimundo; MIRANDA, Fernando; OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; TOURINHO, Irene; VICCI, Gonzalo (orgs.). **Educación de la cultura visual: conceptos y contextos (TOMO I)**. Montevideu: Universidad de la Republica. 2015. pp.93-138.

BRAGA, Felipe Eduardo Lázaro. Arte urbana, arte contemporânea. **ARS**. v.21 n.48. 2023. pp.124-174. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/rPmBgN5VKMpDfkFT546sXZy/>. Acesso em 01 dez. 2024.

BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste. O Evento Antropoceno: A Terra, a História e Nós. **Geografares**, n. 36, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/geografares/9334>. Acesso em 05 jun. 2024.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano**. Montevideu: Casa Editorial HUM, 2008.

CAMPBELL, Brígida; VILELA, Bruno. **Arte e política na América Latina**. São Paulo: Brígida Campbell. 2021.

CAMPOS, Ricardo; CÂMARA, Sílvia. **Arte(s) Urbana(s)**. Vila Nova de Farmalicao: Húmus, 2019.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CPERS. Alterações no Código Ambiental do RS evidenciam atuação criminosa de Eduardo Leite frente às mudanças climáticas. Site Online. Disponível em: <https://cpers.com.br/alteracoes-no-codigo-ambiental-do-rs-evidenciam-atuacao-criminosa-de-eduardo-leite-frente-as-mudancas-climaticas/>. Acesso em 07 jun. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 2012. pp. 206-219. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em 10 jun. 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Ecoa UOL. O que está por trás do aumento das catástrofes climáticas. Site Online. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/noticias/deutsche-welle/2024/05/18/o-que-esta-por-tras-do-aumento-das-catastrofes-climaticas.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em 07 jun. 2024.

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

GUERRA, Paula; HOEFEL, Maria da Graça Luderitz; SOUSA, Sofia; SEVERO, Denise Osório. "Tu é machista": Música, ativismo estético político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. **Revista Nava**. v.6. n.1. 2021. pp.267-297. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2525-7757.2021.v6.33448>. Acesso em 21 jun. 2024.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica** - pesquisa, jornalismo e arte. Ano 3. n.5. abril de 2016. pp.139-146. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em 04 jun. 2024.

HELGUERA, Pablo. Uma má educação: Entrevista por Helen Reed. In: CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel A. **Agite antes de usar**: Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições SESC. 2018. pp.79-90.

HERKENHOFF, Paulo. **RSXXI Rio Grande do Sul Experimental**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2018.

JACQUES, Paola Berestein. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. **Arqtexto**, n.7,2005. p.16-25.

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

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia**: Oito conferências sobre a natureza no antropoceno. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LIO, Carolina. ON TRANSLATION. Antoni Muntadas and the Politics of Translation in Visual Arts (1995-2015). **Studies in Visual Arts and Communication - an international journal**. v.6 n.2. 2020. p.1-7. Disponível em: <https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2020/02/SVACij-Vol6ºNo2-2019ºLio-CarolinaºOn-Translation.pdf>. Acesso em 27 nov. 2024.

MATHIAS, Simone Fernandes. **Passo dos Negros**: Entre Narrativas, Etnografias

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

e Conflitos. Dissertação (Mestrado em Antropologia). 2020. Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. 2020. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/6907>.

MELO FILHO, Cláudio de. Incertezas emergentes: arte, ecologia e mudanças climáticas no tempo do Antropoceno. **MODOS Revista de História da Arte**. v.7. n.1. jan-abr 2023. pp.141-166. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670574>. Acesso em 04 jun. 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. **The Rightto Look**: a counterhistoryofvisuality. Durham: Duke University Press, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. **Howtoseethe world**: AnIntroductionto Images, from Self-Portraitsto Selfies, Maps toMovies, and More. Londres: Penguin Books, 2015.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

ROSENBERG, Poly. **O impacto das mudanças climáticas na pobreza e no risco de insegurança alimentar**. Monografia (Graduação em Ciências Econômicas). Faculdade de Ciências Econômicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2023. 57p.

SCHENKEL, Camila Monteiro. **Manter os Olhos Abertos Diante do Abismo**: a produção compartilhada de imagens em coletivos de arte contemporânea. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. 2016. 403p. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/151188>. Acesso em 11 jul. 2024.

SILVA, Zilá Aparecida Carvalho. **A arte de Xadalu**: Resistência à Invisibilidade Indígena. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes). Universidade Federal de Uberlândia. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/39972>. Acesso em 11 jul. 2024.

SPERLING, David; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. Atenção: A Percepção requer empenho. Entrevista com Antoni Muntadas. **Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**. n.4 p.124-148. 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44678>. Acesso em 20 nov. 2024.

TRINDADE, Pedro. Nível do Guaíba baixa 20 cm em 24 horas, mas água segue avançando em ruas de Porto Alegre. G1. Site Online. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/05/08/nivel-do-guaiba-baixa-15-cm-em-24h-mas-agua-segue-avancando-em-ruas-de-porto-alegre.ghtml>. Acesso em 20 jun. 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

UNEP. Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente. Fatos sobre a Emergência Climática. Site Online. Disponível em: <https://www.unep.org/pt-br/explore-topics/climate-change/fatos-sobre-emergencia-climatica>. Acesso em 07 jun. 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

GUILHERME SUSIN SIRTOLI

Professora no curso de Design da FACCAT. Doutoranda em Artes Visuais na área de concentração de História, Teoria e Crítica da Arte pela UFRGS. Mestre em Design pela Escola de Design da Unisinos. Pós-graduada em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e pós-graduada em Design de Moda pela ESPM-RS. Designer de Produto pela UFPR. Integra o grupo de pesquisa História da Arte e Cultura de Moda registrado junto ao CNPq. Contato: moninagreggianin@gmail.com

MÔNICA GREGGIANIN

Professora no curso de Design da FACCAT. Doutoranda em Artes Visuais na área de concentração de História, Teoria e Crítica da Arte pela UFRGS. Mestre em Design pela Escola de Design da Unisinos. Pós-graduada em História da Arte Moderna e Contemporânea pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e pós-graduada em Design de Moda pela ESPM-RS. Designer de Produto pela UFPR. Integra o grupo de pesquisa História da Arte e Cultura de Moda registrado junto ao CNPq. Contato: moninagreggianin@gmail.com

Artigo submetido em 12 de agosto de 2024.

Artigo aceito em 26 de dezembro de 2024.

Como citar: Susin Sirtoli, G., & Greggianin, M. (2025). Alertas visuais: arte, política e cidade em tempos catastróficos. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.141868>



(Mu)dança do tempo: o painel afrobrasileiro e as enchentes

Pietro de Mello Ferreira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mestrando

Resumo

O artigo tem como objetivo discutir questões climáticas atuais a partir de uma visita feita ao *Painel Afrobrasileiro*, de Pelópidas Thebano, após as enchentes de maio de 2024 no Rio Grande do Sul. Mais especificamente, busca-se compreender como as marcas da tragédia sobre a obra nos fazem pensar nas diferentes faces do racismo, com um foco, aqui, no racismo ambiental. Assim, as lutas pela preservação da natureza se encontram com as lutas por igualdade racial, demonstrando o quanto são necessárias mudanças de comportamento na sociedade.

Palavras-chave:

Painel Afrobrasileiro. Pelópidas Thebano. Enchente no Rio Grande do Sul.
Mudanças climáticas. Racismo ambiental.

Abstract

This article aims to discuss current climate issues based on a visit to the Afro-Brazilian Panel by Pelópidas Thebano after the floods of May 2024 in Rio Grande do Sul. More specifically, it seeks to understand how the marks of the tragedy on the work make us think about the different faces of racism, with a focus, here, on environmental racism. Thus, the struggles for the preservation of nature meet the struggles for racial equality, demonstrating how much behavioral changes are needed in society.

Keywords:

Afro-Brazilian Panel. Pelópidas Thebano. Flood in Rio Grande do Sul.
Climate change. Environmental racism.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

A imagem de Pelópidas Thebano sentado junto ao *Painel Afrobrasileiro* (**Fig. 1**) reflete muito a ideia de passagem do tempo. Um artista preto, na época da foto com seus 80 anos, ao lado de uma obra que trata sobre a negritude, exposta em pleno Centro Histórico de Porto Alegre. Naquela época, o mosaico cheio de cores, linhas, símbolos e formas geométricas tinha um destaque maior, pois os pedestres podiam enxergá-lo mesmo a uma certa distância. Hoje, infelizmente, há um certo descaso com o trabalho, já que o entorno da obra é utilizado como estacionamento, o que faz com que veículos fiquem estacionados em frente ao painel durante o dia, impedindo os passantes de enxergarem direito o mosaico ao andar pelo Largo Glênio Peres.



Figura 1. Pelópidas Thebano em frente ao *Painel Afrobrasileiro*.
Fonte: GZH, 2022

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Através dessa passagem do tempo, incitada pela fotografia de Thebano em 2022, chegamos a 2024, quando enfrentamos uma tragédia sem precedentes no Rio Grande do Sul. As enchentes de maio deixaram centenas de pessoas mortas e desaparecidas, além de milhares de desabrigados pelo estado. Com o nível do Guaíba atingindo 5,37 metros, maior cota da história, muitos bairros de Porto Alegre foram alagados, dentre eles e, principalmente, o Centro Histórico, onde está localizado o *Painel Afrobrasileiro*.

Após o ápice do desastre, esperei as águas da enchente baixarem e fui ver com meus próprios olhos se a obra de Thebano havia sofrido algum dano causado pelas chuvas. Felizmente, ela permanecia intacta, exceto por algumas manchas de barro que ficaram sobre o mosaico. E aí foi que a observação atenta dessas manchas me trouxe algumas reflexões sobre os temas principais do presente texto: a passagem do tempo, o fim do mundo e a resistência do povo negro.

Em primeiro lugar, lembrei-me do autor francês Bruno Latour, o qual, na introdução do livro *Diante de Gaia*, diz que

tudo começou com a imagem de um movimento de dança a que assisti, há dez anos, e da qual não consegui me livrar. Uma dançarina, correndo de costas para escapar de algo que devia lhe parecer assustador, não parava de olhar para trás, sempre mais inquieta, como se sua fuga acumulasse a suas costas obstáculos que constrangiam cada vez mais seus movimentos, até que ela foi impelida a se virar por completo; e aí, suspensa, imóvel, com os braços pensos, ela via, vindo em sua direção, algo ainda mais assustador do que aquilo de que fugia – a ponto de forçá-la a ensaiar um gesto de recuo. Ao fugir de um horror, ela encontrava outro, em parte criado por sua fuga. (LATOIR, 2020, p. 8).

O autor segue o texto refletindo acerca de como essa dança expressava o quanto a humanidade estaria constantemente fugindo do tempo, como se o presente fosse uma eterna fuga do passado. Tal pensamento se reflete também no que é debatido por Reinhart Koselleck, quando o pensador fala sobre a *surpresa* – surpresa em relação a acontecimentos históricos ocorrem por conta do “*continuum* entre a experiência adquirida e a expectativa daquilo que virá” (2014, p. 23).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Todas essas questões relacionadas às experiências e às expectativas sobre o tempo me fizeram pensar nas enchentes pelas quais o Rio Grande do Sul passou em 2024. Se colocarmos esses acontecimentos recentes na perspectiva de Koselleck, perceberemos que fomos tomados por um acontecimento histórico somente visto antes no longínquo ano de 1941.¹ Portanto, a ausência de uma experiência traumática como essa na vivência, principalmente dos porto-alegrenses que moram nas regiões mais centrais da cidade (meu caso), tornou nossa expectativa menor do que o que realmente acabou acontecendo. Muita gente perdeu seus pertences e suas vidas, justamente pela negação de que algo de tamanha magnitude pudesse atingir a cidade. Desse modo, fomos todos pegos de surpresa e, quando percebemos, já era tarde demais para alguma atitude.

Foram semanas de angústia, acompanhando, nos noticiários e nas redes sociais, a subida das águas em Porto Alegre; o rompimento das comportas do Muro da Mauá; o extravasamento dos bueiros em bairros como Cidade Baixa e Menino Deus; e o desespero dos moradores da Zona Norte da capital gaúcha. Após esses dias de completo caos, a sensação era de ter vivenciado um apocalipse.

Desde o início da década de 2020, já passamos por pelo menos dois momentos, podemos dizer, *apocalípticos*. Um deles foi justamente o das chuvas no Rio Grande do Sul, que culminaram nas enchentes sobre as quais este texto vem tratando. O outro havia sido a pandemia de Covid-19, este de proporções muito maiores por se tratar de um evento global. Todavia, nos dois casos, há dados que afirmam que pessoas negras foram as que mais sofreram.

Não existem, porém, muitas pesquisas que liguem diretamente as mortes por Covid-19 a fatores como raça e etnia, o que se calcula é que pessoas pretas e pardas foram as mais afetadas pela doença após a retomada da economia. Nesse contexto, a própria ausência de dados mais concretos acerca do assunto já demonstra a desigualdade e o despreparo

1 A enchente ocorrida em Porto Alegre, em 1941, era, até então, o momento da história da cidade em que as águas do Guaíba haviam atingido seu nível máximo, chegando a 4,75 metros. Já em 2024, essa marca foi superada, atingindo uma cota de 5,35 metros no dia 5 de março deste ano.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

governamental quando se trata da saúde e da segurança social do povo negro nas mais diversas localidades do país. Com episódios como esse, é possível percebermos o quanto as estruturas políticas parecem continuamente tornar as comunidades negras mais próximas da morte do que as demais camadas da população.

Logo, penso ser possível perceber o que ambos os episódios trazem junto de si: o medo de um colapso total que nos leve ao fim do mundo, o que quer que cada pessoa entenda como fim do mundo. E nesse sentido, como tratado por Achille Mbembe em *Necropolítica* (2018), o Estado é o principal responsável pela destruição de um enorme contingente de pessoas que são propositadamente escolhidas para terem seus corpos fadados à morte, como é o caso dos homens e mulheres negros e negras no Brasil. Para estes, o fim do mundo já está dado como certo dentro de uma sociedade pautada pela branquitude.

Se compreendermos o fim do mundo como a morte, podemos evocar um pensamento *banto* apontado por Nei Lopes (2005), no qual ele diz que, segundo Kimbwandènde Kia Bunseki Fu-Kiau, cientista congoleza, o nascimento de um novo ser é a alvorada de um sol vivo no *ku nseke*, o mundo físico, dos vivos. Já a morte de um ser humano é entendida como a chegada e o pouso de um sol vivo no *ku mpemba*, o mundo espiritual dos ancestrais, a comunidade dos mortos.

Com isso, ao olhar para alguns pontos do *Painel Afrobrasileiro*, percebo que a imagem de um sol em mosaico estava marcada pela lama (**Fig. 2**). Logo pensei que, se o nascimento de um novo ser é a alvorada do sol, podemos dizer que essa mancha que, de alguma forma, tenta tapar o sol, surge como uma forma de morte. Tendo, então, a morte como sinônimo de fim do mundo, essa imagem parece evocar uma espécie de apocalipse.



Figura 2. *Painel Afrobrasileiro*
(3º detalhe)

Foto: Pietro Ferreira

Para Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, “fim do mundo é um daqueles famosos problemas sobre os quais Kant dizia que a razão não pode resolver, mas que ela tampouco pode deixar de se colocar” (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 17). Em relação a esse pensamento, os autores evocam a ideia das crenças metafísicas, as quais muitas vezes são adotadas pelas mais diversas sociedades, como forma de compreender fenômenos que lhe são externos. Nesse sentido, crises como as já citadas nos colocam frente a um fim de mundo, o qual parece ser quase impossível de se evitar quando já estamos diante da catástrofe.

Indo na mesma linha da fé e da crença em questões mitológicas e/ou religiosas, Latour (2020) levanta a questão de que “o fim do mundo é apenas uma ideia”. Segundo o autor, isso ocorre principalmente porque, de acordo com os escritos bíblicos, estamos quase sempre na iminência do apocalipse. Logo, a força imagética desse grande evento catastrófico enviado por Deus à Terra leva legiões de pessoas a temer o momento em que as sete trombetas soarão, trazendo o caos e a derrocada da humanidade, conforme consta nas escrituras.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Sendo assim, no momento em que vimos a água do Guaíba avançando cada vez mais, enquanto o sistema hidráulico da cidade colapsava e as autoridades surgiam na mídia sem a mínima noção do que poderia ser feito, nós, como população rio-grandense, nos vimos diante de um novo apocalipse após o enfrentamento da pandemia da Covid-19. A diferença, agora, é que o problema era localizado somente em nosso território e, diferentemente do momento pandêmico no qual, para se proteger, bastava evitar sairmos para a rua, buscando permanecermos dentro de casa para evitar o contágio; dessa vez, as cidades foram devastadas. Agora, para muita gente, não havia mais ruas por onde andar, tampouco casas para se abrigar, ainda mais em se tratando de comunidades carentes, como as que foram atingidas na Zona Norte da Capital, como o bairro Sarandi, por exemplo.

Pessoas, animais e vegetações morreram embaixo da água e da lama. Vivemos momentos de terror, medo e tristeza, e nos sentimos abandonados pelo Poder Público. Quem foi diretamente atingido pela enchente sentiu esse apocalipse na pele, enquanto os menos afetados pela tragédia assistiram ao fim do mundo pela televisão e pela tela dos celulares. Mesmo quem não teve a água chegando tão perto de si, se viu na necessidade e na obrigação de ajudar, fosse abrigando algum vizinho, amigo, familiar; fosse trabalhando como voluntário; ou fazendo doações. O que pudemos ver nesse fim do mundo foi uma grande união popular para enfrentar o desastre.

Como já dito, desastres como esses costumam afetar muito mais as comunidades carentes, onde geralmente habita um contingente maior de pessoas pretas. Nesse sentido, ao olharmos para os dados levantados após a enchente, fica ainda mais nítido que populações negras foram as mais impactadas pela tragédia. Isso se comprova a partir dos números arrolados pelo Núcleo Porto Alegre do INCT Observatório das Metrópoles. Segundo o estudo, as localidades mais atingidas pelas cheias na Região Metropolitana, foram:

Humaitá, Sarandi e Rubem Berta, assim como Canoas com o bairro Mathias Velho – o que mais sofreu –, especialmente no seu extremo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

oeste. No Vale do Sinos, em São Leopoldo, um dos bairros mais afetados foi o Santos Dumont e, em Novo Hamburgo, o bairro Santo Afonso, ambos com maior proporção de população negra nestas cidades. Eldorado do Sul teve sua zona urbana totalmente atingida, mas em Guaíba o bairro Santa Rita concentra uma grande proporção de população negra.

Para tal avaliação, o Observatório das Metrópoles se baseou em dados de 2010, os quais, ainda que defasados, mostram a presença massiva de populações negras nesses locais mais atingidos pela enchente. Ao verificarmos o mapa étnico-racial das regiões afetadas pelas águas (**Fig. 3**), é possível perceber como muitas famílias e comunidades compostas por pessoas negras sofreram as consequências de algo conhecido como *racismo ambiental* o que, segundo Herculano (2006),

é o conjunto de ideias e práticas das sociedades e seus governos, que aceitam a degradação ambiental e humana, com a justificativa da busca do desenvolvimento e com a naturalização implícita da inferioridade de determinados segmentos da população afetados – negros, índios, migrantes, extrativistas, pescadores, trabalhadores pobres, que sofrem os impactos negativos do crescimento econômico e a quem é imputado o sacrifício em prol de um benefício para os demais. O racismo ambiental seria, portanto, um objeto de estudo crítico da Ecologia Política [ramo das Ciências Sociais que examina os conflitos sócio-ambientais a partir da perspectiva da desigualdade e na defesa das populações vulnerabilizadas] (p. 11).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

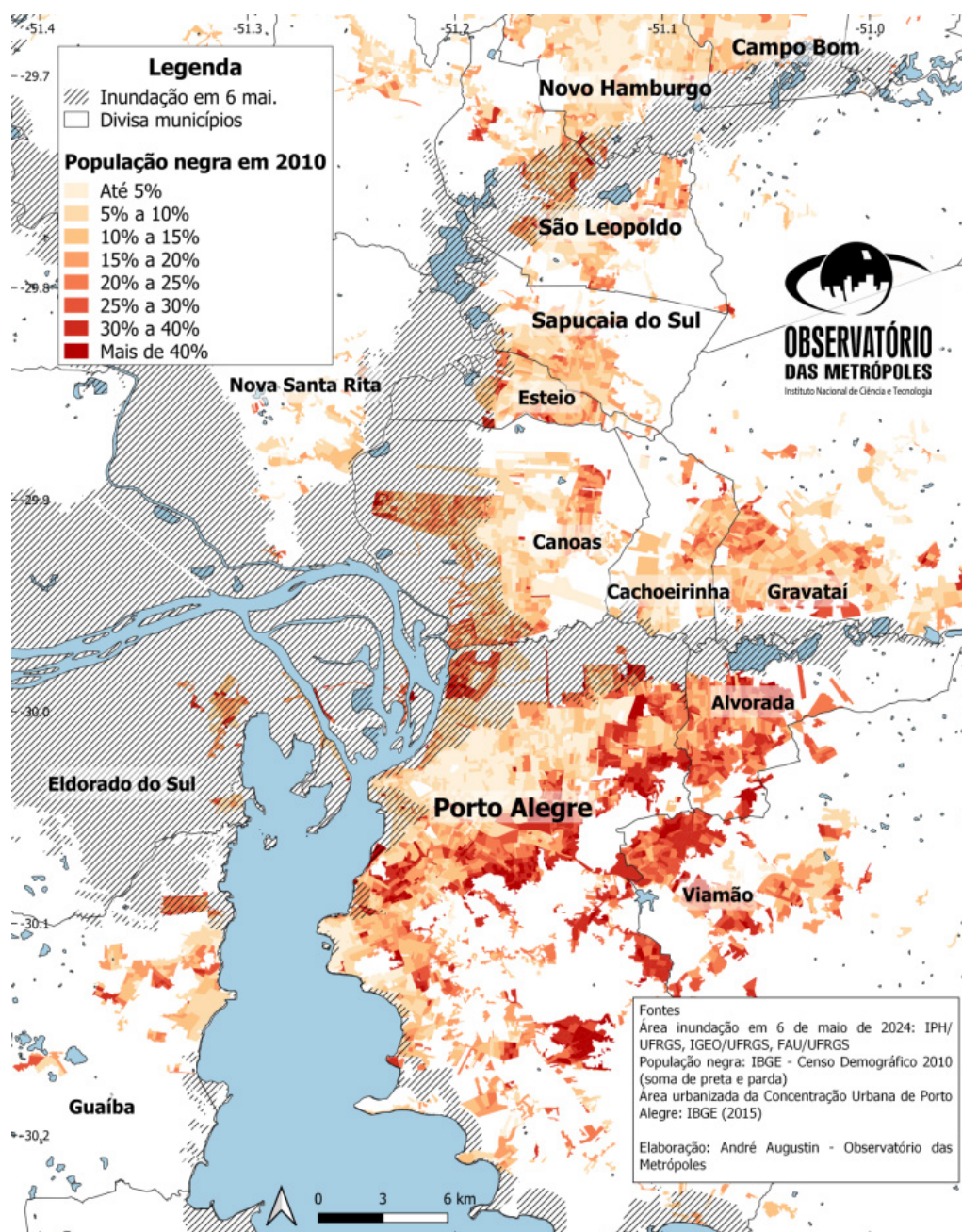


Figura 3. Mapa étnico-racial das enchentes de 2024

Fonte: Observatório das metrópoles

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Olhando para esse mapa, podemos pensar as questões climáticas e raciais de forma conjunta, retomando nosso percurso do olhar por sobre o *Painel Afrobrasileiro*. Logo, em se tratando de uma obra de arte concebida por um artista negro, observar tal trabalho, logo após um episódio traumático de catástrofe climática, faz com que o fim do mundo se torne ainda mais palpável, principalmente nos lugares em que há um maior número de pessoas pretas.

Por isso, ao falarmos sobre o fim do mundo numa perspectiva *afro-centrada*, podemos evocar o pensamento de Kênia Freitas e José Messias, autores que defendem o pensamento de que, para as pessoas negras, “o fim do mundo já aconteceu e o que sub(re)existe é a precariedade como modo de vida”. Dessa forma, precisamos compreender que a violência racial e o racismo ambiental enfrentados por sujeitos negros é, por si só, uma espécie de apocalipse diário. Sendo assim, as manchas deixadas pelas águas na obra de Thebano servem para nos lembrar de que é preciso resistir tanto à tragédia racial quanto às crises climáticas.

Retornando ao pensamento de Latour, o autor demonstra que a humanidade perdeu muitas chances de frear a crise ecológica do planeta no passado. No entanto, as autoridades globais optaram por seguir o caminho da negligência ambiental durante décadas e, por isso, hoje somos obrigados a viver “numa profunda mudança de nossa relação com o mundo” (LATOURE, 2020, p. 15). Nessa mesma linha de pensamento, o autor mostra que:

A própria expressão “relação com o mundo” demonstra até que ponto estamos, por assim dizer, alienados. A crise ecológica é com frequência apresentada como a descoberta eternamente retomada de que “o homem pertence à natureza”. Uma expressão que parece simples, mas que, de fato, é muito obscura (e não apenas porque “o homem” é obviamente também “a mulher”). A ideia é que os humanos enfim compreenderam que fazem parte de um “mundo natural” ao qual devem aprender a se conformar? Com efeito, na tradição ocidental, a maior parte das definições do humano enfatiza até que ponto ele se distingue da natureza (*ibid.*, p. 19).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

A partir desse pensamento, percebemos que um dos pontos centrais de tragédias ligadas ao meio ambiente, como a que ocorreu em maio de 2024 no Rio Grande do Sul, está diretamente relacionado a uma constante ideia de se ver a natureza como algo externo ao ser humano. Essa ideia, por sua vez, acaba nos colocando diante de um problema recorrente, o da constante tentativa de dominação e de tomada de posse dos recursos naturais da Terra pela humanidade.

Como já mencionado no início deste texto, Bruno Latour evoca a ideia da relação entre o ser humano e o tempo como sendo uma espécie de dança, na qual estamos tentando fugir desse grande monstro assustador. Já em outro momento, ele faz uma reflexão acerca das mudanças exigidas na geopolítica pelo próprio planeta.

Como podemos ler em qualquer manual de geopolítica, cada vez que uma grande potência viu a emergência de outra potência, as demais tiveram que retomar do zero o cálculo de seus interesses (como, no passado, a Espanha teve que se ajustar ao surgimento da Holanda ou, hoje, os Estados Unidos ao da China). É o que se chama, nos tratados, de “balança dos poderes” ou “concerto discordante das nações”. Imaginem como é agitado esse equilíbrio quando “cidades” e “solos” começam a exigir o que lhes é devido, e quão potente é a música que rege a cadência dos pés a bater no chão! Não temos aí algo com o que podemos aquecer o Estado, “esse monstro frio”, fazendo-o dançar?

Sendo assim, aqui temos a imagem de uma nova dança feita pelo ser humano; e, mais uma vez, os dançarinos são pessoas tentando se equilibrar e sobreviver em um lugar que vem exigindo, a cada dia, mudanças radicais no comportamento humano. Porém, ainda precisamos entender que talvez o que Gaia² queira seja uma dança cuja música seja tocada jun-

2 Gaia não é a natureza virgem. Não é a deusa-mãe. Ela não é mãe de coisa nenhuma. Não é sequer um todo, um existente global. É simplesmente a consequência das sucessivas invenções dos viventes que acabaram transformando completamente as condições físico-químicas da terra geológica inicial. Hoje, cada elemento do solo, do ar, do mar e dos rios resulta, em grande medida, de modificações, criações e invenções de organismos vivos. Gaia são todos os seres vivos e as transformações materiais que eles submeteram à geologia, desviando a energia do sol para benefício próprio (LATOUR, 2020, p. 6).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

to dela, e não contra a própria Terra, como vem sendo feito há tantos anos pelas grandes potências mundiais, pela industrialização e pela economia baseada em recursos não-renováveis.

Olhar para o *Painel Afrobrasileiro*, depois de tudo que aconteceu em nosso estado, também me trouxe o questionamento sobre o quanto a perspectiva de culturas afro, refletidas no mosaico, podem nos fazer pensar em novas possibilidades de lidar com a situação climática atual. Nesse sentido, observar a obra de Thebano me levou a uma reflexão acerca do tempo afro e do nosso futuro como humanidade.

O tempo afro, por sua vez, é um conceito que entende o tempo não como algo contínuo e cronológico mas, sim, como uma temporalidade circular, em forma de espiral. Portanto, o tempo afro se difere do que costumamos compreender como tempo em uma perspectiva ocidental, afinal, as temporalidades afro não ocorrem dentro do tempo do relógio. Elas acontecem em ondas que estão em um constante movimento de ir e voltar (do presente para o passado, do passado para o futuro, e de volta ao presente sem parar).

Nesse contexto, estar diante do painel de Thebano naquele momento me fez experienciar, de certa forma, um pouco desse tempo afro. Enquanto eu olhava para cada detalhe do trabalho e perpassava os olhos por sobre as marcas de lama, o tempo se movia para a história dos homens e mulheres negros e negras que chegaram em condição de escravizados por aqui. Ao mesmo tempo, eu estava em frente a uma obra de arte contemporânea produzida em 2014, mas que havia acabado de enfrentar a maior tragédia ambiental da cidade em 2024.

Dava-se, assim, o percurso do meu olhar pelo trabalho. E nesse percurso, acabei diante justamente da palavra *percurso* manchada pelo barro da enchente (**Fig. 4**). Ao vê-la, parei em frente à placa de metal que indica o Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre e fiquei observando aquelas letras grifadas pelo barro. Essa marcação parecia querer gritar para mim a ideia de algo que está em constante movimento, assim como a água que inundou aquele local algumas semanas antes da minha ida ao Centro.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

Nesse sentido, pensei sobre o quanto o ato de se fazer um percurso exige um deslocamento, sendo justamente a isso que se propõe tal museu, que perpassa territórios importantes para as pessoas negras em Porto Alegre, como o Bará, no Mercado Público, esta também uma obra concebida por Pelópidas Thebano; além do Tambor, na Praça Brigadeiro Sampaio; e da Pegada Africana, na Rua dos Andradas; dentre outros.



Figura 4. Placa do Museu de Percurso do Negro

Foto: Pietro Ferreira

Dessa forma, refleti sobre o fato de que, quando pensamos em deslocamento e percurso, estamos falando, de certa maneira, de corpos em movimento no tempo e no espaço. Afinal,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

a experiência e a compreensão filosófica do tempo também podem ser expressas por uma inscrição não necessariamente discursiva e mesmo não narrativa, mas não por isso menos significativa e eficaz: a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais (MARTINS, 2021, p. 21).

Portanto, ao lembrarmos que estamos diante de uma obra produzida por um artista preto, com a finalidade de compor um museu dedicado a experiências negras, estamos tratando desses corpos racializados que sobrevivem às mais violentas realidades através dos séculos. Além disso, é importante notar que há oito representações de homens e mulheres negros e negras no trabalho, o que nos indica essa percepção de que se trata de uma obra de arte ligada a esses corpos, os quais, de alguma maneira, seriam marcados pelas águas da enchente.

Uma vez que estamos falando sobre marcas em imagens que representam corpos racializados, é possível trazer à tona um pensamento de Grada Kilomba. Segundo a autora, a negritude é significada pela marcação, como é o caso das cicatrizes na pele, resultado das torturas infligidas aos escravizados e escravizadas na *plantation*; mas também há as cicatrizes psíquicas que o racismo causa (KILOMBA, 2019). Estas, por sua vez, surgem, conforme cita Frantz Fanon, como consequência de um trauma colonial (2020).

Por isso, mesmo que estejamos olhando para representações artísticas, os corpos em mosaico podem ser entendidos como reflexo de uma realidade na qual as marcas corporais são parte de vivências forjadas pela violência. Sendo assim, é possível perceber na **Fig. 5** tanto uma imagem crítica sobre uma tragédia ambiental quanto um retrato de um corpo negro com suas cicatrizes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

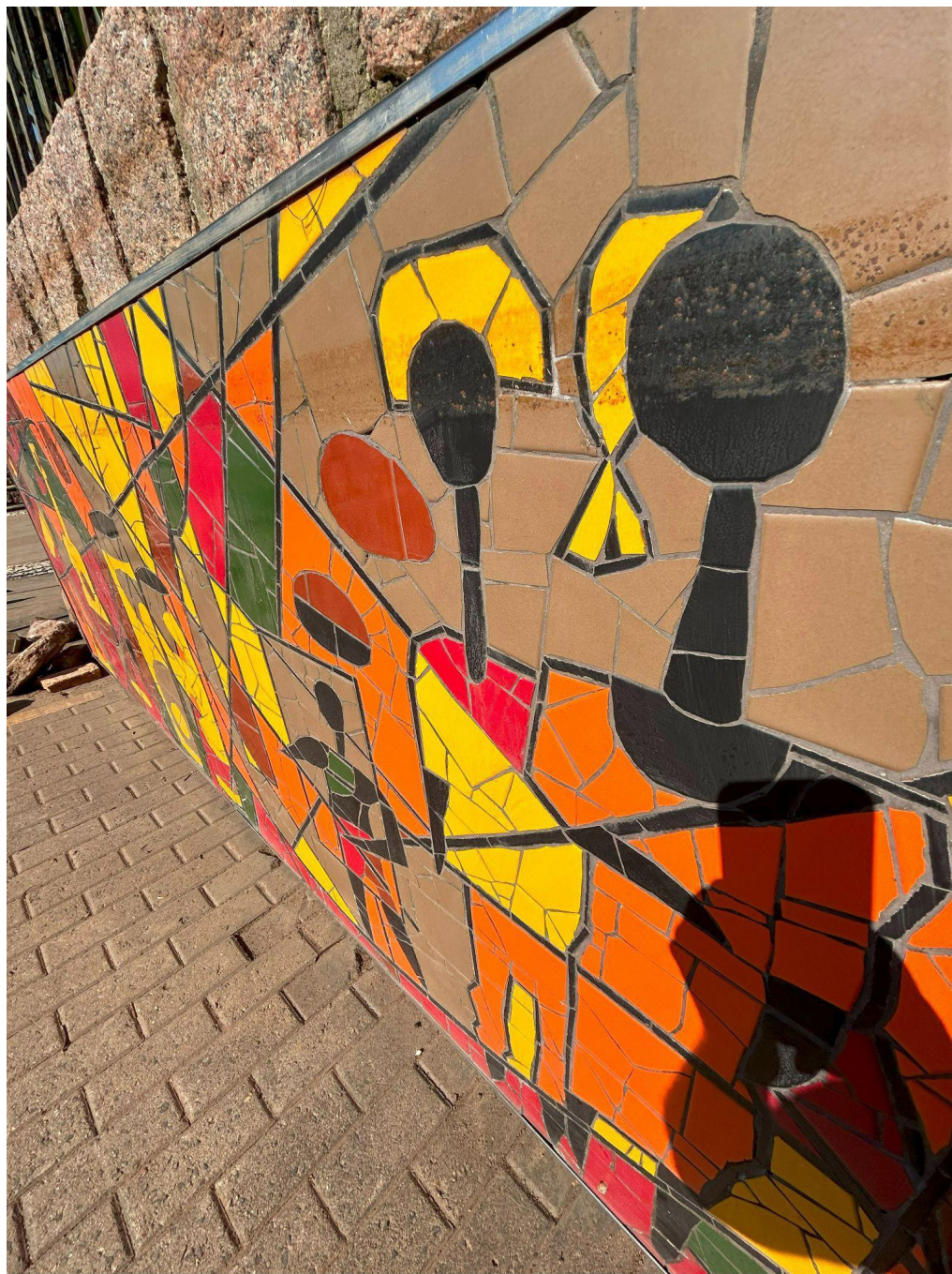


Figura 5. *Painel Afrobrasileiro* (1º detalhe)

Foto: Pietro Ferreira

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Nesse sentido, ao observar os dois corpos do mosaico nessa imagem, é possível ver uma faixa marrom na altura do que seriam os olhos das pessoas representadas no trabalho. A partir dessa ideia, podemos pensar em algumas questões problemáticas que perpassam as vivências negras na sociedade. Um desses problemas está ligado ao que pode ser chamado de cegueira racial, conceito melhor contextualizado nas palavras da pesquisadora Thula Pires:

o sucesso desse modelo pernóstico de categorização de seres humanos deriva, além de circunstâncias econômicas, sociais, políticas e culturais muito bem definidas, da naturalização dessa hierarquia, do não reconhecimento do sistema de privilégios que ela engendra e da consequente negação/cegueira quanto à sua existência (PIRES, 2013, p. 50).

Dessa forma, ao escolher não olhar para uma problemática que parece tão latente, principalmente no Brasil, acredita-se na falsa ideia romântica de que não vivemos em um país racista. Tal escolha, então, pode deixar marcas ainda mais profundas nas pessoas pretas, já que isso leva a um entendimento de que existe uma força em relação às pautas raciais, como se elas já estivessem superadas, algo que, infelizmente, estamos muito longe de alcançar.

Indo ao encontro desse mesmo pensamento relacionado à cegueira e à negação, Grada Kilomba traz em seu livro um pensamento de Paul Gilroy de que o problema do racismo é “como uma camada de tinta que pode ser removida facilmente” (GILROY, 1992, p. 52 *apud* KILOMBA, 2019, p. 71). A partir disso, a autora reflete sobre o fato de que

[...] ao evocar essa imagem da “camada de tinta”, fica latente essa fantasia predominante de que o racismo é “algo” nas estruturas das relações sociais, mas não um determinante dessas relações. De modo tendencioso, o racismo é visto apenas como uma “coisa” externa, uma “coisa” do passado, algo localizado nas margens e não no centro da política europeia. Por muitos anos, o racismo nem foi visto nem refletido (Kilomba, 2019, p. 71).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Com esses pensamentos em mente, eu observei que as marcações feitas pela sujeira da enchente nessas duas figuras do mosaico refletiam essas marcas, como um véu que venda os olhos daqueles que se negam a enxergar a violência racial. E retornando aos dados sobre os mais afetados pelas enchentes, percebemos que a falta de uma pesquisa mais atual e detalhada, com um recorte etno-racial, também faz parte de uma política de esquecimento dessas populações. Logo, a falta de dados que possam nos ajudar a solucionar problemas que têm como consequência o racismo ambiental, nos leva a uma cegueira em relação a esse problema. Tal cegueira, por sua vez, impede que se tomem atitudes a longo prazo para auxiliar melhor essas populações em futuros desastres naturais.

Para além disso, existe ainda um outro problema racial incitado pela cegueira. Nesse caso, trata-se do que Fanon (2020) chama de cegueira da obediência, imposta à força pelo colonizador sobre os sujeitos escravizados. Sobre essa cegueira, o autor sugere ser necessário romper com tal norma, para que se quebre com as regras prestabelecidas de aceitação do mundo como ele é, ou seja, ditado pela branquitude. Nesse sentido, Fanon traz a própria ideia de resistência como sinônimo dessa desobediência. Nesse caso, de alguma forma, aquela figura do mosaico parecia justamente querer lutar contra essa tentativa das intempéries do tempo de tapar seus olhos e cegá-la por completo.

Ademais, essa mancha parece querer funcionar como uma camada de cor mais clara que busca tentar mascarar o preto do azuleijo que dá o tom de pele da representação. Isso me levou a outra reflexão, a da tentativa de branqueamento das populações brasileiras. Sobre isso, Lilia Schwarcz diz:

a insistência na ideia de branqueamento, o suposto de que quanto mais branco melhor, fala não apenas de um acaso ou de uma ingênua coincidência em uma narrativa infantil, mas de uma série de valores dispersos na nossa sociedade e presentes nos espaços pretensamente mais impróprios. A cor branca, poucas vezes explicitada, é sempre uma alusão, quase uma bênção; um símbolo dos mais operantes e significativos, até os dias de hoje (SCHWARCZ, 2012, p. 92).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Logo, a mancha de barro por sobre os rostos dos sujeitos negros do mosaico me pareceu uma tentativa do tempo de passar uma demão de tinta mais clara por cima desses corpos pretos, num desejo de evocar outra cegueira, a cegueira do *colorismo*, na qual o racismo ocorre em menor ou maior grau de acordo com o tom de pele da pessoa. No entanto, fica nítido que tal tentativa é nula, uma vez que a negrura dessas pessoas esculpidas em pedra preta permanece intacta em sua essência.

Olhar para essa mancha no mosaico me fez pensar em como pessoas negras resistiram e resistem ao longo da história. Se antes era a escravidão, agora temos o racismo em todas as suas nuances e complexidades, indo desde episódios cotidianos de preconceito a problemas climáticos que acabam culminando no racismo ambiental. Com isso, é preciso encontrar alternativas que diminuam as ocorrências de tragédias como a ocorrida no Rio Grande do Sul. Porém, para isso, exige-se uma mudança geral de comportamento por parte da sociedade e do Poder Público.

Tal mudança de comportamento pode ser vista e entendida, então, conforme dito por Latour, como uma dança. Essa dança, por sua vez, deve ser dançada de acordo com Gaia, sem feri-la, e sem lhe causar ainda mais caos. Deve haver, portanto, uma *mu(dança)*. E para isso, é interessante iniciarmos um novo paradigma epistemológico ligado à natureza, algo caro às sabedorias ancestrais afro. Logo, torna-se pertinente fazermos isso olhando para o *Painel Afrobrasileiro*, o qual traz em si uma representação da cultura negra cujo pensamento ancestral parece estar intrínseco às figuras representadas por Pelópidas Thebano.

Dessa forma, seguindo o percurso do meu olhar sobre a obra, observei outros pontos do mosaico, agora olhando para os lugares que não haviam sido marcados pelas águas. Um deles me chamou a atenção, sendo o lado esquerdo do painel, onde estão representados três instrumentos musicais: um violão e dois tambores (**Fig. 6**). Esses elementos me levaram a refletir sobre como a música está ligada a um pensamento ancestral afro-diaspórico. Há, inclusive, um ditado *banto*, apresentado por Nei Lopes, que diz, “ao bom dançador o que faz dançar é o tambor” (LOPES, 2005, p. 24). Sendo assim, uma vez que estamos reivindicando uma mu(-



dança) de comportamento em relação à Gaia, é preciso dançar conforme a musicalidade ancestral trazida por Thebano através desses elementos de seu painel.

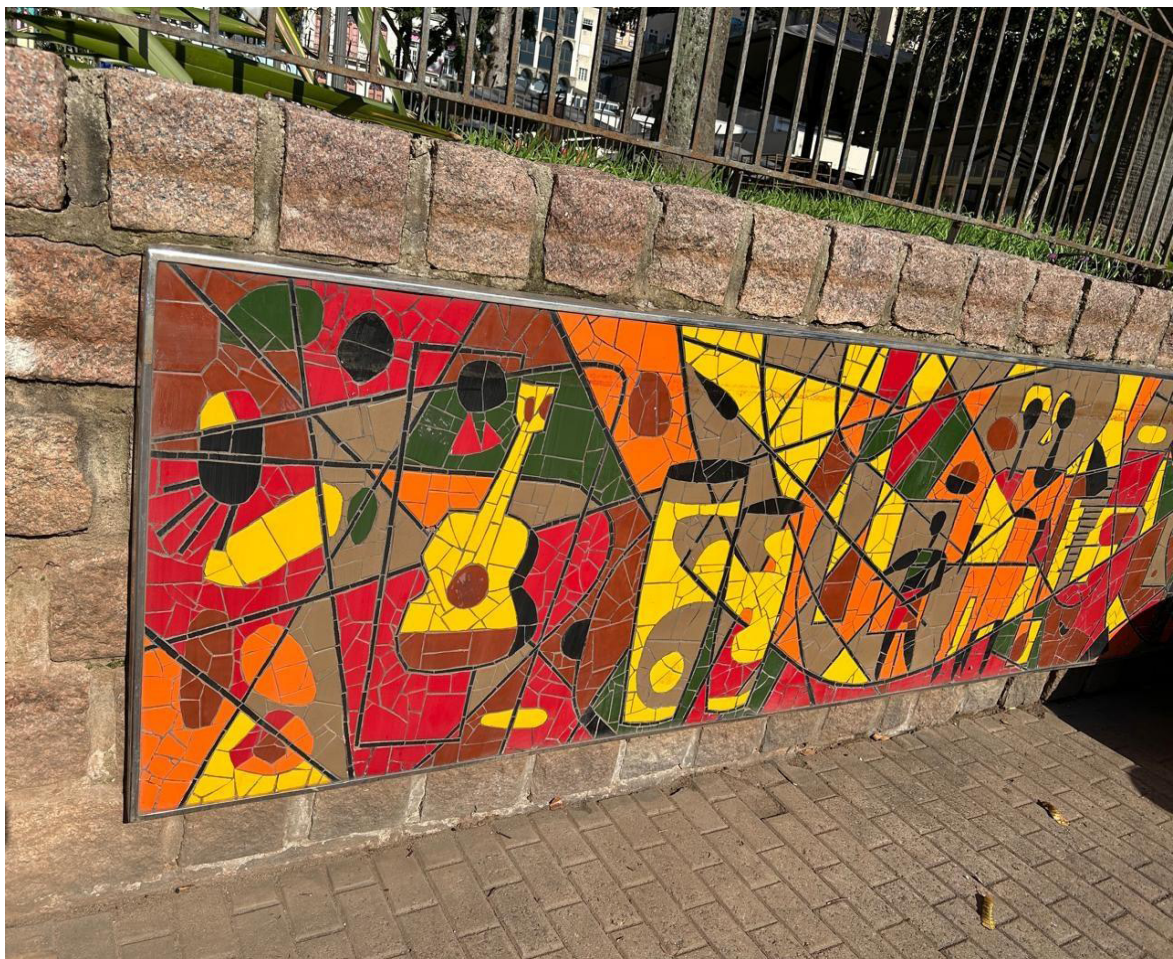


Figura 6. *Painel Afrobrasileiro* (3º detalhe)

Foto: Pietro Ferreira

Quando falamos de ancestralidade negra, estamos nos referindo, principalmente, a uma cultura que tem o respeito para com a natureza como base. Esse ideal ancestral afro de se viver em harmonia com tudo o que se origina da natureza fica bem marcado nas palavras de Leda Maria Martis, quando a autora menciona que:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

o ancestral, em si mesmo, é acúmulo de natureza. A educação com a natureza assenta-se no pensamento de que tudo à natureza se liga, de que tudo nela se transfere, pois dela advêm alimentos e remédios, aromas curativos, os incensos, os perfumes, os lumes e todos os sabores. A relação com a natureza é, assim, também uma postura ética. Daí o cuidado com a ecologia, o que significa reverência ao natural e desejo de equilíbrio (p. 108).

Logo, podemos verificar que a visão afrorreferenciada de cuidado com a natureza se aproxima muito das vivências de povos indígenas, para os quais a preservação das florestas é essencial para a nossa sobrevivência. Nas palavras de Davi Kopenawa, caso o ser humano continue a destruir sua própria morada, estaremos fadados ao desaparecimento e à morte. Segundo o líder indígena, se a negligência humana em relação à natureza permanecer, “os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 7).

Novamente, temos aqui a imagem da dança como forma de se estar em consonância com a natureza. Nesse caso, são os Xapiri, nome com o qual os Yanomami chamam os espíritos da floresta, que fazem suas danças e protegem as matas. Desse modo, os instrumentos musicais do *Painel Afrobrasileiro* podem funcionar, de certa maneira, como elementos de musicalidade para invocar os seres que nos cercam e nos protegem, que na visão das religiões de matriz africana são os Orixás, ou os Nkisis para os bantos. Por isso, música, dança e espiritualidade dançam juntas nesse desejo de cuidado ecológico com a terra. Afinal, “sem ervas (leia-se natureza) não há orixás (leia-se divindades)” (MARTINS, 2021, p. 71).

Nesse sentido, para que tragédias como a das enchentes de maio de 2024 no Rio Grande do Sul não ocorram novamente, a mu(dança) da humanidade deve ser feita de forma diferente à da dançarina citada por Latour. Em nossa dança com o tempo, precisamos ter o nosso olhar voltado para trás, ou seja, para aquilo de mais ancestral que podemos absorver de culturas como a indígena ou as afrodiaspóricas. Devemos fazer, então, uma coreografia de retornos, inscrevendo nossa dança “no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas” (MARTINS, 2021, p. 53).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Por fim, o que posso dizer, após ter feito esse percurso do olhar em torno do *Painel Afrobrasileiro*, é que as manchas sobre o mosaico de Thebano não foram capazes de afetar o trabalho em si; pois, mesmo com as marcas que ficaram na obra, o trabalho permanece no mesmo local, praticamente intocado. A despeito de toda a enchente que se abateu a seu redor, o mosaico, parte do Museu de Percurso do Negro, demonstra uma espécie de obstinação, pois ele segue de pé para quem quer que passe pelo Largo Glênio Peres o veja, mesmo que entre os carros estacionados.

Tal persistência me fez pensar sobre como a própria obra traz em si, interna e externamente, os reflexos da luta do povo negro. Afinal, a água suja do Guaíba deixou marcas sobre as figuras negras do mosaico, da mesma forma que os corpos de pessoas pretas é marcado por muitas violências que deixam cicatrizes. Mesmo assim, ambos permanecem fortes e altivos. Portanto, para mim, esse foi um breve mas significativo percurso, que me fez perceber, concretamente, este trabalho como uma representação da resistência de homens e mulheres pretos e pretas diante do racismo que permeia nossas vidas, como é o caso mais específico, aqui, do racismo ambiental.

É preciso, portanto, andarmos junto da natureza, e não contra ela. Afinal, de acordo com Malomano (2024, p. 18), “NaTuReza é uma palavra africana [...], transcrita pelos egiptólogos como NTR”, uma variação de NTU que, em língua banto, significa *força vital*. Sendo assim, precisamos “adiar o fim do mundo”;³ a fim de vivermos um presente no qual possamos dançar junto do tempo, em conformidade com essa força vital da NaTuReza, sem que precisemos fugir constantemente. Esse futuro, por sua vez, parece ser mais possível se olharmos para nossa ancestralidade. Portanto, a chave para se evitar apocalipses, como o que vivenciamos em nossas cidades do Rio Grande do Sul, talvez esteja justamente dentro do *Painel Afrobrasileiro*. Desse modo, que possamos ter na musicalidade e na dança ancestral as respostas para uma vida em harmonia com Gaia.

3 Expressão usada por Ailton Krenak em sua obra intitulada *Ideias para adiar o fim do mundo*, publicado em 2019 pela Companhia das Letras.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Referências

- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BITTENCOURT, Yosvaldir. **Pelópidas Thebano**. Disponível em: <<https://www.memoriasnegrasemverbetes.com/post/pel%C3%B3pidas-thebano>>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- DANOWSKI, Débora; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há mundo por vir?**: ensaio sobre os medos e os afins. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FANON, Frantz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. **O futuro será negro ou não será**: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente. Das Questões, [S. l.], v. 6, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/18706>>. Acesso em: 11 ago. 2024.
- FU-KIAU, B. K. K. **Ntangu Tandu Kolo**: o conceito Bantu-Kongo do Tempo. Tradução: Ntangu Tandu Kolo, The Bantu-Kongo Concept of Time. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2016/12/ntangu-tandu-kolo-o-conceito-bantukongo.html>. Acesso em: 07 jan. 2015.
- GRILO, Nathalia. **Imaginação radical negra**: um fruto-mistério. Disponível em: <<https://amarello.com.br/2023/07/cultura/imaginacao-radical-negra-um-fruto-misterio>>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HERCULANO, Selene. **Lá como cá**: conflito, injustiça e racismo ambiental. I Seminário Cearense contra o Racismo Ambiental, Fortaleza, 20 a 22 de novembro de 2024.
- IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro**: usando ficção científica para rever a justiça. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

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

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto; Puc-Rio, 2014.

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

LATOURL, Bruno. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora / Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LOPES, Nei. **Kitábu**: o livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

LOPES, Nei. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

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

MALOMANO, Bas'ilele. **A filosofia NTU**: direitos e deveres no despertar da consciência biocósmica. São Paulo: PoloAfricanidades, 2024.

MARAFIGA, Valéria Zanivam. **Arte como lugar de memória**: uma reflexão sobre o Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MUSEU de Percurso do Negro em Porto Alegre. **Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre**. Disponível em: <<https://museudepercursodonegroemportoalegre.blogspot.com>>. Acesso em 11 ago. 2024.

OBSERVATÓRIO das Metrôpoles. **Núcleo Porto Alegre analisa os impactos das enchentes na população pobre e negra do Rio Grande do Sul**. Disponível em: <<https://www.observatoriodasmetropoles.net.br/nucleo-porto-alegre-analisa-os-impactos-das-enchentes-na-populacao-pobre-e-negra-do-rio-grande-do-sul/>>. Acesso em 01 fev. 2025.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. **Criminalização do racismo**: entre política de reconhecimento e meio de legitimação do controle social dos não reconhecidos. 2013. Tese (Doutorado em Direito) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

PIETRO DE MELLO FERREIRA

Mestrando em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS na área de concentração de História, Teoria e Crítica da Arte (2024). Licenciado em Letras pelo Centro Universitário Metodista IPA (2012) e Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2024). É professor, pesquisador e curador independente de arte.

Artigo submetido em 09 de junho de 2025.

Artigo aceito em 30 de junho de 2025.

Como citar: Ferreira, P. de M. (2025). (MU)DANÇA DO TEMPO: O PAINEL AFROBRASILEIRO E AS ENCHENTES. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001148085>

ENSAIOS VISUAIS



Ecomuseu Urbano: Bioma Urbano

Ecomuseu Urbano: Urban Biome

Osvaldo (Vado) Vergara Borges

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutorando

Cláudia Vicari Zanatta

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutora

Resumo

Bioma Urbano seria a complexidade que floresce em concreto, na tubulação enredada em raízes implantadas no subsolo para transferência de dados, nos fluxos de capital, veículos e pessoas, nos pássaros que nidificam em câmeras de vigilância, nas espécies de árvores suprimidas sob postes de luz, no ruído da urbe feita de comunidades em conflito e harmonia, no rio (poluído) que inunda de esgoto uma cidade empreendedora que se adapta e incorpora biomas considerados naturais desenvolvidos sobre biomas já extintos?

Palavras-chave:

Bioma Urbano. Cidade. Comunidade. Neoliberalismo. Arte Contemporânea.

Abstract

Urban Biome would be the complexity that flourishes in concrete, in the piping entangled in roots implanted underground for data transfer, in the flows of capital, vehicles, and people, in the birds that nest in surveillance cameras, in the tree species suppressed under lampposts, in the noise of the city made up of communities in conflict and harmony, in the (polluted) river that floods an entrepreneurial city with sewage, a city that adapts and incorporates biomes considered natural developed on biomes that are already extinct?

Keywords:

Urban Biome. City. Community. Surveillance. Contemporary Art.





OSVALDO (VADO) VERGARA BORGES

Artista, formado em cinema PUC-RS, mestre e doutorando em Poéticas Visuais, UFRGS. Pesquisa arte contemporânea e cidade no grupo de pesquisa CNPq Poéticas da Participação. Participou de exposições e festivais em mais de 50 eventos nacionais e internacionais. Premiado no 57º Ann Arbor Film Festival (Oscar® Qualifying) e no 51º Festival de Brasília (melhor direção).

CLÁUDIA VICARI ZANATTA

Artista e professora no Departamento de Artes Visuais da UFRGS, atuando na graduação e pós-graduação. Doutora em Arte Público y Poéticas Visuais (UPV/Espanha e UFRGS, co-tutela). Líder do grupo de pesquisa CNPq Poéticas da Participação. Membro da ANPAP. Formada em Artes Visuais e Ciências Biológicas (UFRGS), com mestrado em Artes Visuais (UFRGS).



Incubadora

Incubator

Julia Nogueira

Universidade Estadual de Campinas, mestranda

Resumo

O que pode nascer a partir da ruína? A instalação artística *Incubadora* (2024) é composta por índices do que antes era matéria viva: papelão, papel e madeira. No trabalho, estes resíduos do nosso sistema de consumo formam um refúgio meditativo que desafia o automatismo cotidiano do espectador. As estruturas espaciais e simbólicas apresentadas no ensaio visual constroem um outro lugar: estético e sensível.

Palavras-chave:

Instalação artística. Espaço. Espectador. Papelão. Ruína.

Abstract

What can be born from ruin? The installation art *Incubator* (2024) is composed of indexes of what used to be living matter: cardboard, paper, and wood. In the work, those residues of our consumption system form a meditative refuge that challenge the spectators' daily automatism. The spatial and symbolic structures presented in the visual essay build another place: aesthetic and sensible.

Keywords:

Installation art. Space. Spectator. Cardboard. Ruin.













PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

JULIA NOGUEIRA

Artista visual e mestranda em Artes Visuais no PPGAV da Unicamp. Bacharela em Artes Visuais pela UNESP (2018-22) e tecnóloga em Design Gráfico pela UNIP (2015-16). Sua pesquisa atual parte da materialidade do papelão como suporte e linguagem para a criação de trabalhos artísticos especializados.

Ensaio visual submetido em 31 de julho de 2024.

Ensaio visual aceito em 14 de outubro de 2024.



Cinzas do cerrado

Ashes of the Cerrado

Hugo Fortes

Universidade de São Paulo

Resumo

Cinzas do Cerrado é um ensaio fotográfico produzido por Hugo Fortes a partir de uma expedição à Chapada dos Veadeiros, em Goiás. Embora o fogo faça parte das condições climáticas da região do cerrado, muitas vezes ele tem sido usado de forma criminosa, devastando grandes áreas da paisagem original, destruindo o habitat de animais e vegetais. Neste ensaio busca-se evidenciar o poder de extermínio do fogo através de fotografias quase abstratas, com reduzida escala cromática e contrastes exacerbados que destacam as linhas dos galhos ressequidos e seus emaranhados. Devido às operações formais e poéticas do artista, as imagens provocam um estranhamento na percepção, de maneira que um formigueiro parece ser uma cratera e os galhos queimados e a terra se assemelham a desenhos de textura pictórica.

Palavras-chave:

Cerrado. Devastação. Queimada. Desenho. Fotografia pictórica.

Abstract

Ashes of the Cerrado is a photographic essay by Hugo Fortes, created following an expedition to Chapada dos Veadeiros, in the state of Goiás, Brazil. Although fire is a natural part of the cerrado biome's climatic conditions, it is often used irresponsibly and criminally, leading to the devastation of vast areas of native landscape and the destruction of animal and plant habitats. This essay seeks to highlight the annihilating power of fire through nearly abstract photographs, marked by a reduced chromatic scale and heightened contrasts that accentuate the lines and entanglements of scorched branches. Through the artist's formal and poetic operations, the images induce a sense of perceptual disorientation, making an anthill appear as a crater, and turning burnt branches and soil into what resemble textured pictorial drawings.

Keywords:

Cerrado. Devastation. Wildfire. Drawing. Pictorial Photography.















HUGO FORTES

Artista visual, curador, designer e professor da USP. Como artista, já apresentou seu trabalho em mais de 15 países. De 2004 a 2006, viveu em Berlim, como bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD), para realização de estágio doutoral. Doutor (2006) e Livre-docente (2016) em Artes Visuais pela ECA-USP. Já apresentou palestras no Max Planck Institut Firenze, Sprengel Museum Hannover, Università La Sapienza di Roma, University of Brighon UK, British Columbia University Canada, entre outras. Líder do grupo de pesquisa Imaginatur: Imagens da Natureza. Sua pesquisa como artista e como docente é voltada pelas relações entre arte e natureza, com destaque para questões relativas à paisagem, aos animais e à água.

Ensaio visual submetido em 20 de julho de 2024.

Ensaio visual aceito em 26 de dezembro de 2024.



MEDINDO A PAISAGEM – Transbordamento, Porto Alegre, 2024

MEASURING THE LANDSCAPE – Overflow, Porto Alegre, 2024

Vânia Sommermeyer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

Há vários anos venho fotografando paisagens a partir de modos operacionais diversos: nos deslocamentos em transportes, em caminhadas, no alinhamento de meu corpo em relação à paisagem. Em maio, o Rio Grande do Sul foi foco de uma tragédia climática anunciada. Passado um mês do evento, caminhei por Porto Alegre e registrei as marcas deixadas pela invasão das águas do rio Guaíba nas paredes, vidros, tapumes e objetos diversos. São os desenhos em lama deste flagelo e da lama.

Palavras-chave:

Paisagem. Fotografia. Lama. Desenho. Mudança climática.

Abstract

For several years I have been photographing landscapes through different operational modes: while moving in various means of transport, while walking, and through the alignment of my body in relation to the landscape. In May, Rio Grande do Sul became the center of a long-foreseen climate tragedy. One month after the event, I walked through Porto Alegre and recorded the marks left by the invasion of the Guaíba River's waters on walls, windows, barricades, and various objects. They are drawings made in mud of this devastation.

Keywords:

Landscape. Photography. Mud. Drawing. Climate change.









Prefeitura de
Porto Alegre



**VÂNIA SOMMERMEYER**

Artista visual e pesquisadora das relações de espaço no desenho e na paisagem. Mestre e Doutora em Poéticas Visuais, UFRGS, com Estágio na Université de Picardie Jules Verne, França. Professora de Desenho no DAV/Instituto de Artes/UFRGS. Mantém o grupo de pesquisa *Ateliê da Cor: pesquisa, orientação e manipulação inventiva da cor em desenho e pintura contemporânea*. Participou de uma série de residências artísticas em Recife (SPA das Artes), São Paulo (FAAP) e Berlim (Berlin in Focus). Desenvolveu exposições das quais se destacam: *Paradoxos Brasil* (SP, RJ, PA), *Linhas das Bordas Periféricas de Contorno* (RS, CE), *Ressonâncias* (Alemanha). Em 2022 seu trabalho foi reconhecido por meio da Menção Honrosa na Bienal Têxtil de Guimarães, Portugal. Em 2009 foi indicada ao Prêmio Açorianos e em 2006 selecionada para o Rumos Itaú cultural.

ARTIGOS & ENSAIOS



Formas da apresentação: percursos, transcrições e mapas mentais em duas propostas conceitualistas

Hélio Ferverza

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutor

Resumo

O ato de caminhar suscitou-me um particular interesse quando o observei em diversas propostas artísticas ligadas às correntes conceitualistas das décadas de 1960 e 1970. Em decorrência disso, este texto trata das obras *this way brouwn* (1960-1964), de Stanley Brouwn, e *Túnel – Desenho ao longo de dois planos* (1969), de Luiz Alphonsus. Essas obras são registros das ações e dos percursos realizados pelos artistas e por seus interlocutores, e a forma como são apresentadas é crucial em sua constituição. Este estudo, portanto, se debruça sobre a constituição das linguagens artísticas dessas propostas, que privilegiam a experiência do percurso e que, de diferentes maneiras, trazem à tona as questões da apresentação das obras, e da representação do espaço¹.

Palavras-chave:

Formas da apresentação. Caminhada. Mapa mental. Cartografia.
Desenho no espaço; Conceitualismo.

1 O presente artigo corresponde a uma versão escrita e revisada da conferência de mesmo título que Hélio Ferverza proferiu em 24 de julho de 2024, na Sala Araucária do Centro Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre. A fala assinalava o encerramento das atividades de Ferverza como Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

O ato de caminhar suscitou-me um particular interesse quando o observei em diversas propostas artísticas ligadas às correntes conceitualistas das décadas de 1960 e 1970. Os percursos realizados na cidade ou no campo, individualmente ou em grupo, constituíram em si uma atividade artística para artistas como, por exemplo, Stanley Brouwn, On Kawara, Luiz Alphonso ou Isidoro Valcárcel Medina. Esses artistas se interessaram por aspectos ou atividades relacionados com os deslocamentos, como os desenhos de itinerários e as memórias de percursos. Eles possuíam também concepções e abordagens diferentes do uso ou não-uso de mapas mentais e das transcrições dos trajetos na elaboração de uma poética artística.

Neste texto, irei me deter especificamente nas obras *this way brouwn* (1960-1964), de Stanley Brouwn, e *Túnel – Desenho ao longo de dois planos* (1969), de Luiz Alphonso.¹

À primeira vista, as formas de apresentação das obras que tratarei parecem configurar e articular a presença e a ausência de transcrições de caminhadas, e o uso deliberado de ferramentas, métodos ou registros que produzem informações parciais. No caso dos trabalhos que utilizam mapas desenhados, haveria um deslocamento de informações, uma mudança na sua utilização? Como as lacunas de informação ou a ausência de transcrição dos percursos se relacionam com as linguagens artísticas e com a apresentação das obras? Existiria uma espécie de jogo oferecido pela forma de apresentação que induziria as relações entre o que é mostrado e o que está ausente? Haveria um apelo à memória de cada pessoa, às suas associações mentais e à sua imaginação como procedimentos constituintes das obras?

As obras aqui tratadas são, de fato, documentos das ações e dos percursos realizados, e a forma como são apresentados é crucial na constituição das propostas. Este estudo, portanto, se debruça sobre a constituição das linguagens artísticas dessas propostas, que privilegiam a experiência do percurso e que, de diferentes maneiras, trazem à tona as questões da representação do espaço e do espaço da representação.

1 As citações em inglês e francês utilizadas no texto foram traduzidas por Camila Alexandrini, Julia Ferverza e Hélio Ferverza.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Assim, Stanley Brouwn, artista holandês nascido no Suriname, iniciou em 1960, nas ruas de Amsterdam, sua série intitulada *this way brouwn*. O artista interpelava os passantes perguntando-lhes sobre como ir daquele ponto onde se encontravam até outro lugar na cidade. Ao mesmo tempo, estendia uma folha de papel em branco e pegava uma caneta ou lápis, pedindo-lhes que aí desenhassem o itinerário. Posteriormente, os esboços realizados pelas pessoas encontradas foram carimbados com a frase *this way brouwn*, escrita somente com letras minúsculas (fig. 1, 2, 3, 4, 5 e 6).

Figura 1

Stanley Brouwn,
this way brouwn.
Interações com
passantes na rua,
a partir de 1960



Figura 2

Stanley Brouwn,
this way brouwn,
1961. Desenho e
carimbo sobre
papel
Dimensões do
suporte: aproxi-
madamente 21 x
29 cm

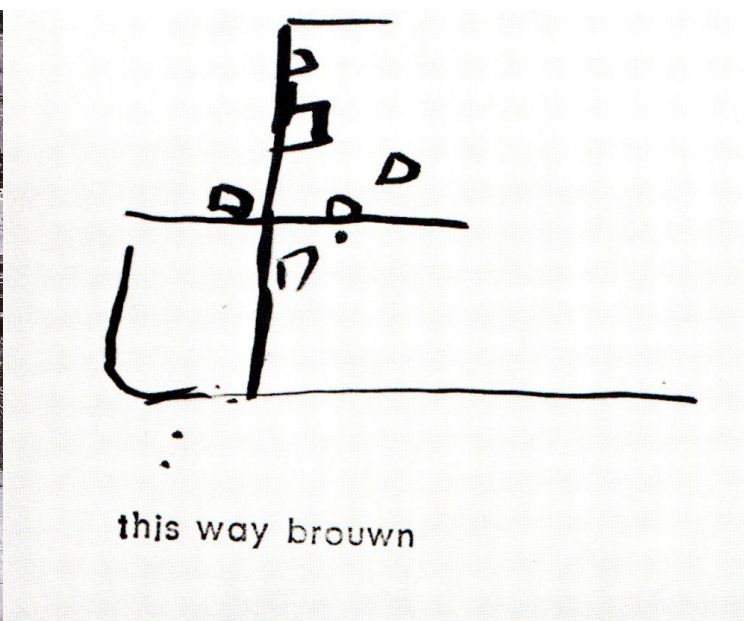


Figura 3

Stanley Brouwn,
this way brouwn.
Interações com
passantes na rua,
a partir de 1960



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Figura 4

Stanley Brouwn, *this way brouwn*, 1962. Desenho e carimbo sobre papel

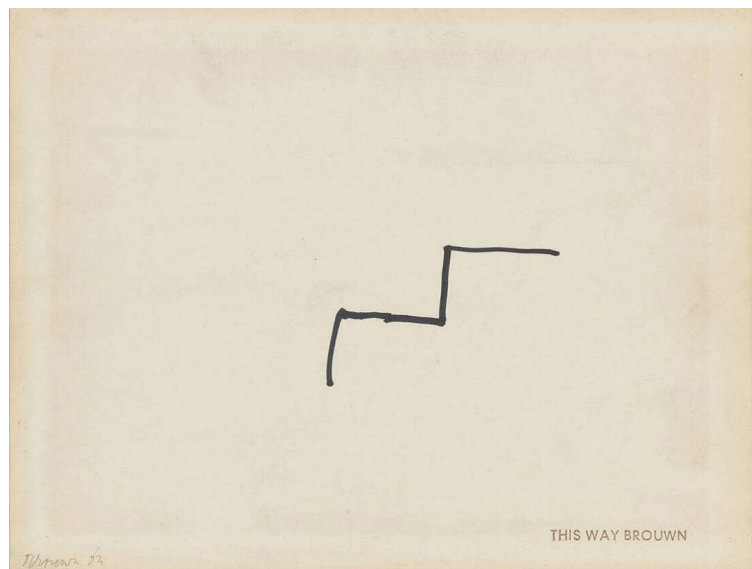
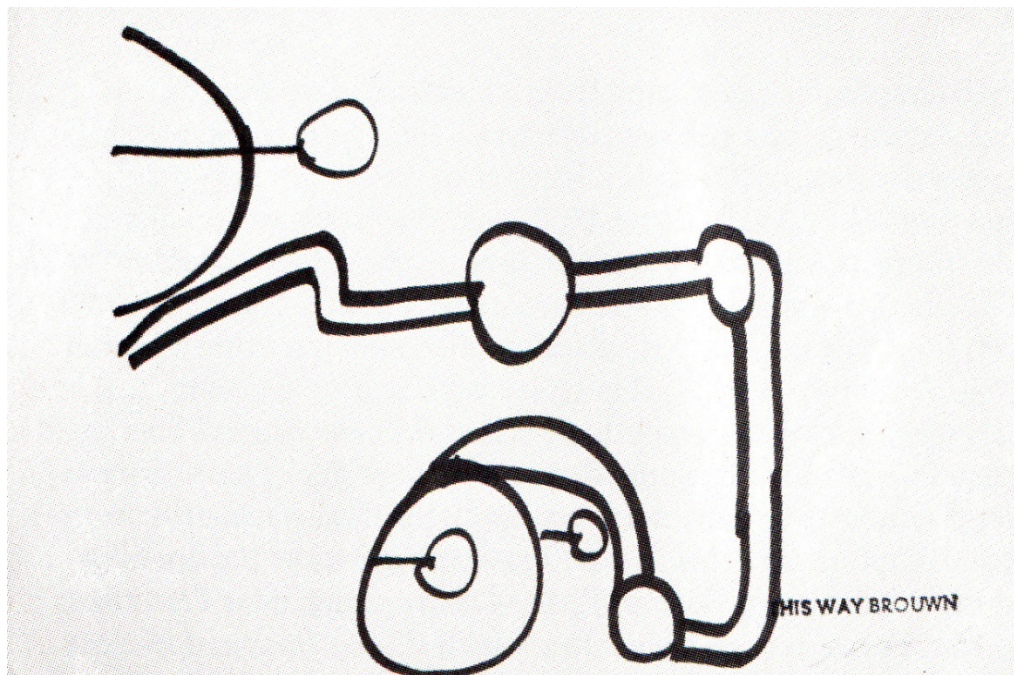


Figura 5

Stanley Brouwn, *this way brouwn*. Interações com passantes na rua, a partir de 1960

Figura 6

Stanley Brouwn, *this way brouwn*, 1964. Desenho e carimbo sobre papel.
Dimensões do suporte: 24,5 x 32 cm

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Para que pudesse ser respondida de forma afirmativa e eficaz, o tipo de pergunta requeria implicitamente do transeunte que esse tivesse certo conhecimento da cidade ou da zona aí referida. Ele necessitaria ativar seu senso de localização e direção, sua memória dos lugares, das ruas, com seus percursos e conexões, para compor um mapa mental e estabelecer uma rota. É possível pensar que ele precisaria acessar seu “mapa cognitivo” da cidade, um conceito criado pelo professor Edward Tolman, e que Michel Denis diz ser uma representação mental com uma função aparentada àquela desempenhada por um mapa físico. Segundo Denis, um “mapa cognitivo” serve para:

[...] reconhecer lugares, calcular distâncias e direções, ajudar o indivíduo a se dirigir pelo ambiente. Um mapa cognitivo pode incluir informações que não são de natureza estritamente cartográfica. A informação não é necessariamente organizada na forma de uma estrutura coerente de acordo com as coordenadas espaciais. Nesse caso, é provável que a representação interna se pareça menos com um mapa e mais com uma espécie de colagem. Esta concepção, introduzida por Tversky (1993), explicita o fato de os mapas cognitivos não terem necessariamente a coerência e a organização interna de um documento cartográfico, mas, tal como as colagens, incluírem uma informação figurativa por vezes incompleta e combinando várias perspectivas. A metáfora da “colagem cognitiva” poderia então ser mais apropriada do que a do mapa cognitivo (Denis, 2016, p. 99-100).²

Ao observarmos os croquis, podemos constatar que alguns são modelados pelas linhas retas da geometria pré-existente das ruas, por vezes de uma maneira muito concisa. Outros são bastante detalhados, próximos dos mapas oficiais (**fig. 7**). Alguns contêm palavras. Alguns esboços são feitos com linhas curvas, com representações que evocam elementos or-

2 [...] reconnaître des lieux, calculer des distances et des directions, aider l'individu à se diriger dans l'environnement. Une carte cognitive peut inclure des informations qui ne sont pas de nature proprement cartographique. L'information n'y est pas nécessairement organisée sous la forme d'une structure cohérente en fonction de coordonnées spatiales. Dans ce cas, la représentation interne risque de moins ressembler à une carte qu'à une sorte de collage. Cette conception, introduite par Tversky (1993), permet de rendre compte du fait que les cartes cognitives n'ont pas forcément la cohérence et l'organisation interne d'un document cartographique, mais que, comme le font les *collages*, elles incluent une information figurale parfois incomplète et combinant plusieurs perspectives. La métaphore du « collage cognitif » pourrait alors être plus appropriée que celle de la carte cognitive.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

gânicos (**fig. 8**). Outros são esquemas que fazem pensar no deslocamento de fluidos, em diagramas de movimentos. Surgem ambiguidades nas representações, pode não ser identificável o que elas representam. Assim, surgem questões como, por exemplo, esse círculo presente no esboço seria uma rotatória? Ou uma praça? E o quadrado, seria uma praça, um edifício? Seria o mapa de um percurso que tentamos imaginar através de nossos próprios mapas mentais ou físicos? Podem também surgir questões sobre a identidade dos esboços, dúvidas sobre o que eles sejam. Há uma ênfase no desenho em si, quer dizer, nós nos detemos nele, quando este deveria ter um uso provisório, algo meramente instrumental e pragmático.

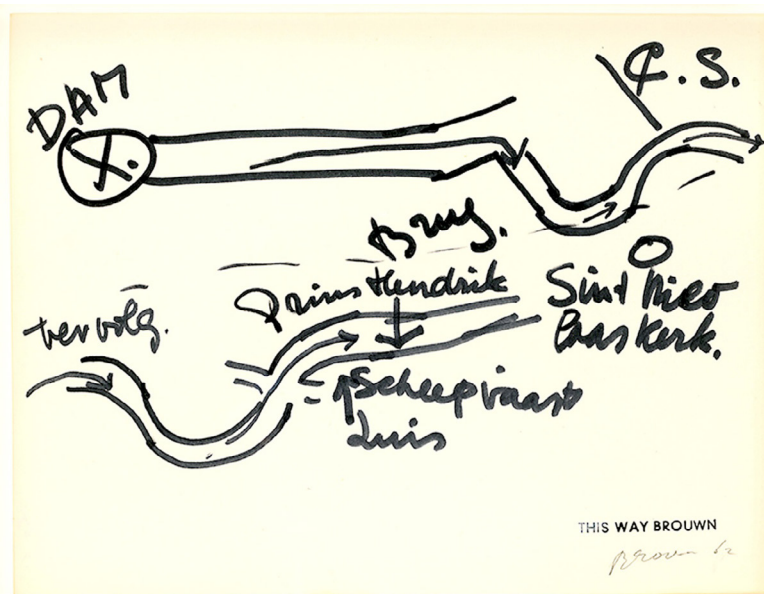
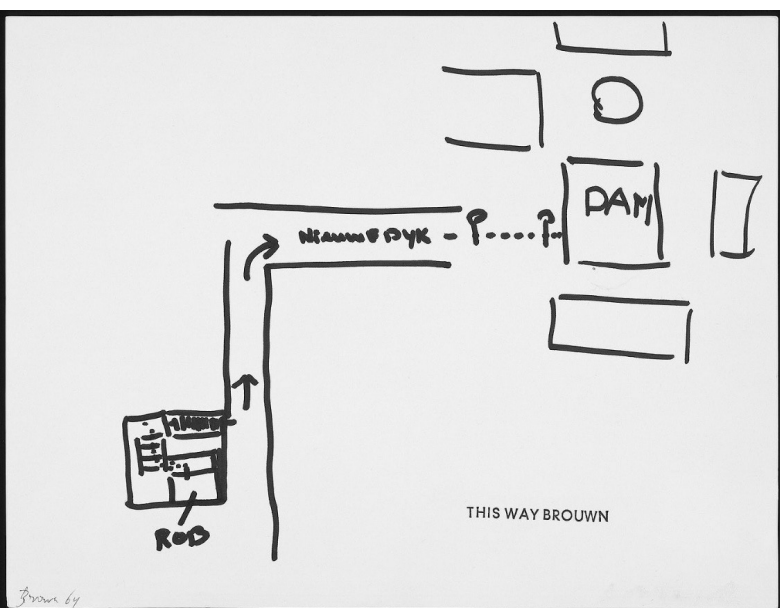


Figura 7

Stanley Brouwn, *this way brown*, 1964. Desenho e carimbo sobre papel. Dimensões do suporte: aproximadamente 21 x 29 cm

Figura 8

Stanley Brouwn, *this way brown*, 1962. Desenho e carimbo sobre papel

No momento do encontro com os transeuntes – em que a pergunta é proferida por Stanley Brouwn e a resposta desenhada por seu interlocutor –, há um contexto comunicacional no seu sentido pragmático que

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

se estabelece, fazendo com que as informações dadas possam efetivamente indicar e estabelecer um percurso para aquele que o solicita. Entretanto, quando os desenhos são apresentados numa exposição artística, essas informações envolvidas no contexto anterior não os acompanham. Os informantes transmitiram instruções oralmente ou através de gestos, que se articulavam com os desenhos e completavam as indicações para o percurso, mas que posteriormente estão ausentes. As referências ficaram incompletas, e não sabemos mais exatamente onde era o ponto de partida e onde se encontrava o ponto de chegada. O que sabemos somente é que se trata de um esboço que indica um percurso (**fig. 9 e 10**).



Figura 9 e 10

Retrospectiva Museu Stedelijk Schiedam, 2017, Holanda.

Vista geral e detalhe

Por outro lado, a ausência de algumas informações em detrimento de outras é um procedimento constitutivo dos mapas de uma maneira geral. Conforme a psicóloga Barbara Tversky:

Os mapas omitem informações porque grande parte das informações presentes no espaço não é apenas irrelevante, mas também atrapalha a identificação das informações essenciais. Os mapas são, geralmente, projetados com um propósito comunicativo; esse propósito determina quais informações devem ser mantidas e quais

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

podem ser eliminadas. [...] Para exemplos mais familiares, considere as informações úteis para um mapa que orienta motoristas na cidade ou, alternativamente, um mapa que orienta caminhantes nas montanhas. Detalhes sobre os tipos de estradas e interseções são importantes para o primeiro caso, enquanto os detalhes topográficos são importantes para o segundo (Tversky, 2000, p.74).³

Em todos os mapas, há uma redução de informação. Mas os motivos dessa redução seriam efetuados somente por razões comunicacionais ou pragmáticas? Sabemos que, enquanto representações, os mapas operam diferentes reduções na sua constituição. Os mapas modernos são planos em que as superfícies tridimensionais são convertidas em formas bidimensionais, utilizando-se do desenho geométrico, de reduções de escala, de representações simplificadas e generalistas, e criando convenções que estabelecem uma linguagem cartográfica (Poidevin, 2007, p. 8-9). Quer dizer, ocorrem reduções já no interior do processo de elaboração desse tipo específico de representação. Mas as reduções, as formas e as alterações na informação dos mapas correspondem também a concepções de mundo e de conhecimento, ou a razões políticas. A moderna cartografia ocidental surge historicamente no século XVI num processo de abstração e produção de mundo que é contemporâneo e concomitante à acumulação primitiva capitalista. Segundo Mezzadra e Neilson, “a lógica do valor de troca permeia a razão cartográfica moderna desde o seu surgimento”⁴ (Mezzadra e Neilson, 2014, p. 62). Nesse período, também os cartógrafos tomam consciência de que “reproduzir o mundo em um mapa é também produzi-lo”⁵ (Mezzadra e Neilson, 2014, p. 57). Os mapas modernos não existiriam “sem as fronteiras geográficas e cognitivas que articulam a pro-

3 Maps omit information because much of the information in space is not only not relevant, but also gets in the way of finding the essential information. Maps are typically designed for a communicative purpose; that purpose determines what information should be kept and what information can be eliminated.[...] For more familiar examples, consider the information useful for a map to guide drivers in the city or, alternatively, a map to guide hikers in the mountains. Details of types of roads and intersections are important to the former, whereas topographical details are important to the latter.

4 [...] la logique de la valeur d'échange imprègne la raison cartographique moderne dès son émergence.

5 [...] reproduire le monde sur une carte, c'est aussi le produire.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

dução cartográfica, a fabricação do mundo”⁶ (Mezzadra e Neilson, 2014, p. 62), sendo que os símbolos cartográficos funcionariam como equivalências gerais, limitando, dividindo e medindo o espaço, e apagando os processos materiais do trabalho e da *fabricação* do mundo real. Na atualidade, a proliferação das fronteiras e dos conflitos aí associados nos mostram os efeitos que tal fabricação de mundo continua a produzir.

O momento em que Brouwn realizou sua proposta situava-se num período histórico de extensiva disseminação no uso dos mapas, e de incrementos na alfabetização cartográfica. Segundo o geógrafo Mark Monmonier:

Seja impulsionada pela tecnologia, formação do Estado, imperialismo ou outras forças, a cartografia assumiu papéis novos ou significativamente ampliados no século XX, notadamente no entretenimento, na proteção ambiental, no gerenciamento do crescimento, na previsão do tempo, na mitigação de riscos e em outras áreas com claro impacto social (Monmonier, 2015, p. XXV).⁷

Entretanto, podemos observar características diferentes entre os mapas oficiais da cidade e os croquis recolhidos por Brouwn. Esses possuem características similares às encontradas pelo antropólogo Tim Ingold nos croquis com itinerários trocados entre caminhantes as quais podem ser assim enunciadas: o caráter efêmero de tais desenhos, sua íntima relação com o percurso físico do caminhante, o fato de que o croqui não tenta representar o território, não sendo possíveis outras orientações espaciais além daquela indicada. O que conta, nos diz Ingold, “são as linhas, não os espaços ao redor delas”, sendo que, “elas são linhas de movimento. Na prática, o ‘caminhar’ da linha refaz o seu próprio ‘caminhar’ pelo terreno”⁸ (Ingold, 2016, p.87).

6 [...] sans les frontières géographiques et cognitives qui articulent la production cartographique, la fabrication du monde.

7 Whether driven by technology, state formation, imperialism, or other forces, mapping assumed new or greatly enhanced roles in the twentieth century, notably in entertainment, environmental protection, growth management, weather prediction, hazard mitigation, and other arenas with clear social impact.

8 [...] are the lines, not the spaces around them” [...] “they are lines of movement. In effect, the ‘walk’ of the line retraces your own ‘walk’ through the terrain”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Nos esboços apresentados por Brouwn, há também uma redução de informações, como nos mapas em geral, mas ela aqui é maior e ao mesmo tempo mais específica, tendo em vista que as informações orais e gestuais trocadas com os transeuntes estão ausentes. O emprego desses croquis era circunstancial e condicionado às interlocuções. No momento de sua exposição, as informações dadas não acompanham mais os desenhos, tornando-os, então, inutilizáveis para os seus fins primeiros. Nós não temos mais a possibilidade do uso pragmático dos esboços, tendo em vista a perda de informações que permitiriam relacionar o esboço com um contexto e que localizariam suas representações no espaço da cidade. Ficamos mais focados nas representações em si. Os croquis adquirem uma estranheza, devido à perda de sua dimensão comunicacional inicial. O hiato de informação interrompe sua funcionalidade e enfatiza a consciência de sua presença e inconclusão. Os croquis surgem, desse modo, como pedaços de representações, como fragmentos de códigos e de linguagens que chegam à praia da significação. Essa redução extra, esse hiato, faz com que nos inclinemos a focalizar cada desenho em si, na estranheza de sua forma, instrumentalidade, funcionamento e existência. Essa redução atrai também nossa atenção para essa incompletude, esse vazio que se abre e que se estabelece como componente da proposição artística no momento de sua apresentação expositiva. O hiato mantém-se na distância, no espaçamento entre as interlocuções iniciais e a apresentação final do esboço.

Embora os croquis tenham sido realizados de uma maneira informal a partir dos *mapas cognitivos* dos transeuntes, haveria a possibilidade de que esses também utilizaram suas memórias dos códigos de representações de mapas já vistos anteriormente? Não é possível saber, mas a questão surge tendo em vista que o contato e uso de mapas em geral era algo bastante recorrente à época da realização da proposta. Pensemos, por exemplo, no seu uso nas escolas, nos meios de transporte, nos deslocamentos urbanos. Além disso, poderia ocorrer algo similar do ponto de vista da recepção? Os desenhos estimulariam nossas associações mentais com aquilo que reconhecemos nas formas, nos códigos e nos sistemas de representação dos mapas? Quer dizer, poderíamos interpretar as representações nesses desenhos a partir do que lembramos sobre os mapas que já

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

vimos ou utilizamos? Inclina-mo-nos a comparar as formas esboçadas com as formas codificadas presentes nos mapas? Os desenhos poderiam induzir a um processo de mapeamento interno daquilo que conhecemos sobre essas formas de representação, a uma ativação daquilo que talvez pudéssemos chamar de nossos *mapas mentais de representações de mapas*?

Ao olharmos para o conjunto das obras de Stanley Brouwn ao longo de muitos anos, podemos constatar que o ato de caminhar era extremamente importante para ele. A atenção a esse ato impregnava-se de intensidade, como podemos observar no texto da sua proposta para a publicação "Art and Project Bulletin 11", de 1969: "caminhe durante alguns momentos com muita consciência em uma determinada direção; simultaneamente, um número infinito de seres vivos no universo está se movendo em um número infinito de direções"⁹ (Brouwn, In: Russeth, 2017).

Outras obras eram criadas a partir do interesse obsessivo pelas medidas e distâncias produzidas pelo seu corpo em deslocamento e anotadas em fichas de papel, como, por exemplo: "o número total de meus passos na Argélia – 136.774, o número total de meus passos na Espanha – 143.419, o número total de meus passos no Marrocos – 187.558"¹⁰. Outros trabalhos consistiam em transcrever o número de seus passos em metros durante uma caminhada, o que produzia medidas diferentes a cada vez. Outras obras ainda aliavam o seu interesse pela geografia física, pelas distâncias e direções como na proposta que consistia em caminhar 4m na direção de Havana a partir de um ponto num museu que perfazia uma distância de 7.396.584,7166m até essa capital. Na apresentação da exposição de Brouwn no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona - MACBA, na Espanha, em 2005, podemos ler uma declaração sua:

Jamais as distâncias foram tão destituídas de significado quanto nos dias de hoje. Um número cada vez maior de pessoas viaja longas distâncias de avião várias vezes por ano. A validade do conceito

9 [...] walk during a few moments very consciously in a certain direction; simultaneously an infinite number of living creatures in the universe are moving in an infinite number of directions.

10 [...] "the total number of my steps in Algeria – 136 774", "the total number of my steps in Spain – 143419", "the total number of my steps in Morocco – 187 558.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

de distância está sendo ainda mais corroída. No meu trabalho, as distâncias são recarregadas de novo. Elas recuperam seu significado (Brouwn, In: Macba, 2005).¹¹

Muitas obras de Brouwn produzidas ao longo de sua vida referem-se às medidas do corpo do artista, como o tamanho de seu pé; ou produzidas por seu corpo, como a de um passo. Essas medidas serviam como padrões e eram transpostas para a construção de obras extremamente sóbrias como cubos ou placas metálicas; ou para intervenções arquiteturais como a da abertura de uma porta numa sala na Villa Arson durante sua exposição, em 1995, cuja altura media três de seus passos, e a largura correspondia a um passo. No mesmo texto de apresentação do MACBA, podemos ainda ler:

Brouwn utiliza suas próprias unidades subjetivas de medida (o sb-pé, o sb-côvado e o sb-passo) e as contrapõe ao sistema métrico universalmente adotado ou a outras unidades de medida – muitas vezes obsoletas – utilizadas localmente. Inicialmente, Brouwn registrava essas distâncias em trechos de linha sobre papel, ou em textos e figuras em fichas guardadas em caixas de fichário ou em cadernos. Desde o início da década de 1980, ele também passou a usar chapas e tiras de alumínio, bem como volumes de madeira ou metal. Ele considera essas formas bidimensionais e tridimensionais como instrumentos de medição. Ao usar essas unidades de medida, ele representa, entre outras coisas, pessoas, edifícios, espaços, paredes e pisos. [...] No Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, as paredes e os pisos servem como material para obras na exposição. As mesas e vitrines de exibição são baseadas nas medições de Brouwn. Também podem ser vistos modelos arquitetônicos de edifícios ainda não construídos, baseados no sb-pé, no sb-côvado e no sb-passo (Brouwn, In: Macba, 2005).¹²

11 Never before have distances been so meaningless as nowadays. Increasingly more people fly long distance several times a year. The validity of the concept of distance is becoming still further eroded. In my work distances are recharged again. They regain meaning.

12 Brouwn uses his own subjective units of measure (the sb-foot, the sb-ell and the sb-step) and sets these against the universally adopted metric system or other – often obsolete – locally used units of measure. At first Brouwn noted these distances in sections of line on paper, or in text and figures on filing cards kept in card index boxes or in notebooks. Since the early nineteen eighties he has also used aluminium sheets and strips as well as wooden or metal volumes. He regards these two and three dimensional forms

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Por mais sóbrias, distantes e austeras que pareçam, essas obras se referem sempre ao corpo como instância inicial e geradora, mesmo quando isso não é explicitado. Mais precisamente, elas se referem ao corpo evidenciando a sua ausência.

Gostaria agora de falar da obra intitulada *Túnel - Desenho ao longo de dois planos* do artista brasileiro Luiz Alphonsus, realizada a partir de um duplo percurso efetuado em 1969, na cidade do Rio de Janeiro, constituída por sua documentação fotográfica e sonora e por um texto no qual podemos ler:

O trabalho aqui apresentado é o registro de uma experiência sobre a relação "imaginária" ESPAÇO/TEMPO, trazida poeticamente, do pensamento da imensidão cósmica e da velocidade da luz, para o espaço urbano.

A simultaneidade dos fatos no tempo, afastados pelo espaço.

A simultaneidade dos fatos no espaço, afastados pelo tempo.

O trabalho foi realizado no dia 27/9/1969 das 15 às 17 horas, na região de acesso Botafogo-Copacabana.

A experiência reuniu dois grupos de pessoas na boca do túnel Novo - lado Botafogo. Partindo de um ponto, os dois grupos seguiram simultaneamente em direção a Copacabana.

Um dos grupos seguiu pelo plano inferior (túnel), e o outro, pelo plano superior (montanha). Dois traços simbólicos - como riscos de um desenho - foram feitos no chão, que partindo de um ponto, se encontraram do outro lado, também em um ponto, como no início.

Uma travessia urbana, acontecendo simultaneamente por pessoas, afastadas pelo espaço e pelo tempo. O cotidiano de uma cidade, o cotidiano de todas as vidas nessa cidade.

A experiência foi documentada em fotos, e som gravado em fitas cassete (Alphonsus, 2017, p. 74).

as measuring instruments. By using these units of measure he among others portrays people, buildings, spaces, walls, and floors. [...] In the Museum of Contemporary Art of Barcelona the walls and floors serve as material for works in the exhibition. The display tables and display cases are based on Broun measurements. Architectural models of yet-to-be-built buildings, based on the sb-foot, the sb-ell and the sb-step, can also be seen.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

Essa documentação foi mostrada pela primeira vez no Salão da Bússola, em 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O crítico Frederico Moraes no texto escrito em 1970, intitulado "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'", assim se refere a ela:

Luiz Alphonsus Guimarães apresentou sonora e fotograficamente o relato de uma expedição no Túnel Novo, em Copacabana. Tudo o que aconteceu foi gravado em fita (sons, ruídos, vozes, depoimentos, o aleatório sonoro da rua) e também em fotos, quase à maneira do cinema "underground". O que estava no Salão, portanto, não era obra, mas documentário. A obra foi feita lá, no Túnel Novo. A apresentação da "gravatura", no Salão, teve em mira, certamente, sugerir ao "espectador" a realização de expedições semelhantes. A obra, no caso, é uma proposta de tencionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem (Moraes, 1970, p. 47-48).

Sendo assim, dois grupos realizaram caminhadas simultâneas partindo de um ponto e tendo como objetivo encontrar-se no mesmo ponto de chegada do outro lado de um grande morro. Um dos grupos sobe pelo morro e o outro o atravessa, utilizando o túnel pelo qual corre uma via de automóveis.

O túnel foi construído para tornar mais curto e rápido o acesso entre dois bairros desta cidade com grandes contrastes em seu relevo e mudanças abruptas de altitudes. É uma passagem rodoviária definida e desenhada por um projeto urbanístico. Acima do túnel, situa-se o Morro da Babilônia, que abriga favelas e áreas de mata Atlântica. Trata-se, então, de dois lugares e, poderíamos dizer, dois mundos muito diferentes.

O antropólogo Tim Ingold, ao refletir sobre os deslocamentos, identifica nas viagens duas modalidades: o *percorrer* (wayfaring) e o *transportar* (transport). *Percorrer* está fundamentalmente relacionado ao caminhar dos humanos ao longo da história. Nesta situação, o caminhante necessita utilizar seu próprio corpo e "apoiar-se sobre si mesmo, tanto perceptiva como materialmente, em colaboração ativa com o campo que se abre ao longo de seu caminho" (Ingold, 2016, p.78).¹³ Consequentemente, o viajante

13 [...] has to sustain himself, both perceptually and materially, through an active engagement with the country that opens up along his path.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

“está continuamente em movimento. Mais exatamente, ele é seu próprio movimento” (Ingold, 2016, p. 77).¹⁴ Ingold traz as contribuições do etnólogo Claudio Aporta que, em seus estudos sobre os Inuits do norte do Canadá, observa que neles “a vida transcorre enquanto se viaja. Conhecem-se outros viajantes, nascem as crianças, caça-se, pesca-se e realizam-se outras atividades de subsistência” (Ingold, 2016, p. 78-79)¹⁵. Já o *transportar* está relacionado com a transferência do viajante de um lugar para outro: ele é movido. O transporte não se distingue “pelo emprego de meios mecânicos, mas pela dissolução do vínculo íntimo que, no caminhar, une locomoção e percepção” (Ingold, 2016, p.81).¹⁶

Ainda conforme Ingold, as noções de *percorrer* e de *transportar* implicam duas outras noções correspondentes: *ao longo* (along) e *através* (across). Nos diferentes povos mencionados por ele, como os Batek, da Malásia, ou os Foi, da Papua-Nova Guiné, os caminhantes vivenciam sua vida *ao longo* das trilhas de viagem. O autor cita também o escritor canadense Rudy Wiebe o qual nos diz que, para os Inuits, quando uma pessoa se move, ela se torna uma linha (Ingold, 2016, p.77). O viajante aqui é, em si mesmo, uma linha de viagem. O transporte comercial é, diferentemente, uma atividade de transição feita *através* da superfície terrestre, quer dizer, é um atravessamento de áreas para conectar lugares que são como pontos. Portanto, Ingold acrescenta:

Ambos os tipos de movimento, ao longo e através, podem ser descritos por linhas, mas são linhas de tipos fundamentalmente diferentes. A linha que avança *ao longo de*, nos termos de Klee, saiu para passear. Pelo contrário, a linha que *cruza através* é um conector que liga uma série de pontos dispostos no espaço bidimensional (Ingold, 2016, p. 77).¹⁷

14 [...] is continually on the move. More strictly, he is his movement.

15 [...] life happens while travelling. Other travellers are met, children are born, and hunting, fishing and other subsistence activities are performed.

16 [...] by the employment of mechanical means but by the dissolution of the intimate bond that, in wayfaring, couples locomotion and perception.

17 Both kinds of movement, along and across, may be described by lines, but they are lines of fundamentally diferente kinds. The line that goes along has, in Klee's terms,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

O desenho enunciado no título da obra *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, de Luiz Alphonsus, foi realizado pelos percursos dos dois diferentes grupos durante a travessia do túnel e do morro. Como disse o autor: “Era um trabalho sobre a simultaneidade do fato, fazendo-se um desenho no espaço. Encontramos as emoções, as ideias, as favelas.” (Alphonsus, In: Gocan e Moraes, 2017, p. 224). Foi o movimento dos corpos em deslocamento que produziu linhas efêmeras no espaço e que deu origem à obra e sua apresentação na forma de registros em imagens e sons. A obra de Alphonsus não apresenta um mapa indicando os percursos, ou seja, não há um registro gráfico, um desenho no sentido estrito. É um desenho que temos que mentalizar, que imaginar em sua duplicidade.

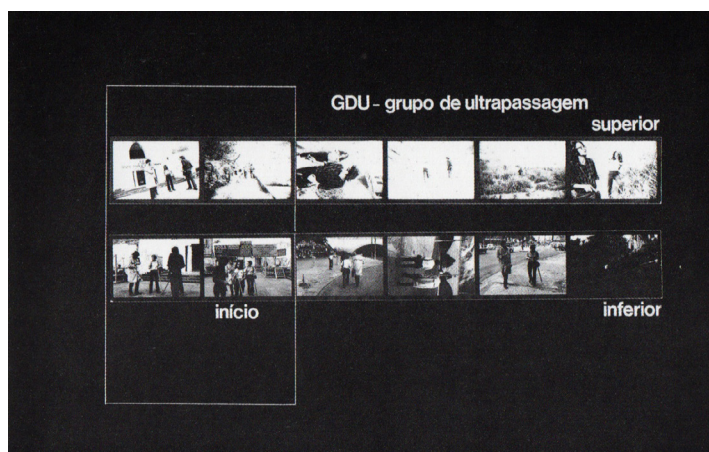


Figura 11

Luiz Alphonsus, *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, 1969. Vista parcial: Início. Fotografias. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm



Figura 12

Luiz Alphonsus, *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, 1969. Vista parcial: Encontro - Volta ao ponto de origem - Término. Fotografias. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm

Estando os percursos concluídos, restaram-nos somente os registros fotográficos, sonoros e as indicações escritas como impulsionadores desse desenho possível (**fig. 11 e 12**). Entretanto, mesmo no momento da realização das caminhadas, não era possível para alguém vivenciar os dois percursos, tendo em vista sua simultaneidade. Era necessário optar por um ou por outro dos deslocamentos físicos e, nessa opção, um dos percursos estaria faltando. Nesse desenho de corpos se deslocando no espaço, a experiência era, ao mesmo tempo, física e mental.

Os percursos que deram origem à obra *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, de Luiz Alphonsus, também problematizam e colocam em re-

gone out for a walk. The line that goes across, by contrast, is a conector, linking a series of points arrayed in two-dimensional space.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

lação às modalidades de Ingold. A proposta inicial era partir de um mesmo ponto para depois encontrar-se num outro ponto ao lado oposto do morro.

Esse tipo de percurso pode ser considerado como sendo fundamentalmente uma atividade de transição a qual produz uma linha que cruza e atravessa o espaço conectando um ponto ao outro, como nas rotas de transporte ou na elaboração das cartografias modernas. Entretanto, essa abordagem pode ser repensada a partir das circunstâncias implicadas nas duas caminhadas.

Por um lado, temos o grupo que seguiu pelo túnel. Sua construção corresponde aos anseios urbanísticos da cidade moderna, voltada ao uso de veículos, num deslocamento rápido e ponto a ponto, fazendo com que a travessia rodoviária pelo túnel seja a mais utilizada no cotidiano. Mas, na proposta de Alphonsus, a travessia de um dos grupos pelo túnel é feita a pé, através de uma via que não foi feita prioritariamente para os pedestres, e que coloca os transeuntes literalmente em suas margens, nas passarelas laterais. Há uma exposição dos corpos a esse ambiente estranho. Há uma experiência aqui, ao longo do túnel, que perturba o meramente transitivo, o simples uso conectivo da via. Por outro lado, o grupo que subiu o morro efetua um deambular ao longo de um território não mapeado que incluiu encontros com outras pessoas e com a natureza (**fig. 13**).

A historiadora da arte Marina Freire da Cunha Vianna nos diz que essas travessias:

[...] representam dois traços possíveis a partir do caminhar. Um tecido por dentro do túnel e ao lado do fluxo de carros; o outro, por cima, pelos percalços do morro da Babilônia. Um, austero, racional e objetivo, num ambiente opaco e tecnicamente antinatural; o outro, lascivo, imprevisível e instável, em vários sentidos. Não são apenas rotas diversas que saem do mesmo ponto, mas universos divergentes, contudo, simultâneos, da mesma cidade (Cunha Vianna, 2019, p. 28).

Trata-se aqui de percursos bifurcados realizados um sobre o outro, em espessura, quer dizer, percursos realizados em níveis diferentes na espessura do morro e que também alteram a percepção bidimensional e plana presente num mapa da cidade, por exemplo, para dar-lhe uma corporeidade, uma existência e uma resistência material.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

**Figura 13**

Luiz Alphonsus, *Túnel – Desenho ao longo de dois planos*, 1969. Detalhe: GDU Inferior

Na apresentação dos registros das caminhadas há a justaposição das fotografias dos dois percursos o que possibilita o surgimento de um processo de comparação entre eles (**fig. 14 e 15**). Há uma fricção, um contraste entre os dois, e os trajetos podem ser imaginados por quem não os vivenciou. Desse processo surgiria um mapa mental dos percursos? Uma bricolagem de imagens e informações na mente, que imagina, justapõe ou conecta os dois percursos?

PORTO ARTE

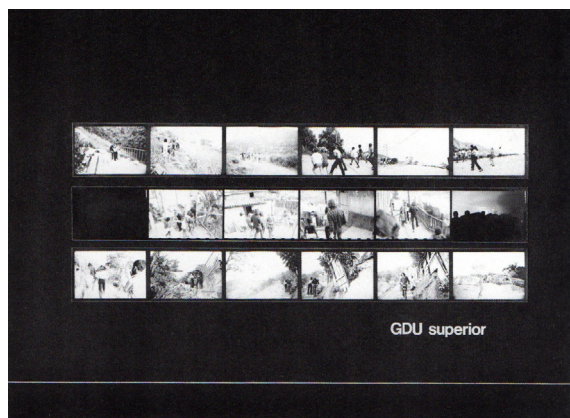


Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

**Figura 14**

Luiz Alphonsus, *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, 1969.
Vista parcial: GDU Superior. Fotografias. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm

**Figura 15**

Luiz Alphonsus, *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, 1969.
Vista parcial: Inferior - Espera. Fotografias. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm

Nas obras aqui analisadas, *this way brouwn*, de Stanley Brouwn, e *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, de Luiz Alphonsus, o ato de caminhar surge como um instaurador de experiências e como um articulador de problemáticas relacionadas às especificidades dos percursos, à natureza de suas representações e ao corpo como instância de percepção do mundo.

Em *this way brouwn*, as obras foram esvaziadas das informações e do contato dos corpos ao comunicar; da experiência do corpo ao caminhar. Nesse sentido, elas funcionam por contraste com a experiência realizada. As obras não seriam o equivalente da experiência, mas uma espécie de registro abstrato que indica algo mínimo do que ocorreu fora delas, um resto que reenvia ao que está fora delas. Elas significam justamente por que foram esvaziadas da experiência do contato pessoal, do diálogo, do caminhar, do percurso e da relação perceptiva do corpo com o ambiente. Elas apresentam e apontam para a abstração das transcrições utilizadas, operando um processo associativo inconclusivo e instável com as formas,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

os códigos e os sistemas de representação dos mapas. As obras instauram um processo de significação no seu confronto com a incomunicabilidade e a irredutibilidade da experiência que permanece na memória de cada corpo.

Em *Túnel - Desenho ao longo de dois planos* não há croquis, mapas ou desenhos onde encontraríamos a transcrição dos percursos realizados. No entanto, a proposição nos convida para pensarmos os percursos como um desenho no espaço a partir das linhas de deslocamento dos grupos nos dois percursos. E também, como sugeriu Frederico de Moraes, traria implícita a possibilidade de outra pessoa refazer o percurso a partir de seu contato com a documentação. Nesse caso, ele teria de optar por um dos trechos: pelo túnel ou pelo morro. A totalidade da ação não seria experimentada simultaneamente, mas o trecho não realizado poderia ser evocado ou imaginado durante o percurso físico. As ações de imaginar e caminhar não são substituíveis, mas poderiam ser vividas simultaneamente. Contudo, haveria sempre uma parte da experiência que estaria faltando, um hiato, um vazio que encontraria ressonâncias no movimento de caminhar e pensar e imaginar. A não-transcrição dos percursos é uma forma de sublinhar a importância da experiência em si do caminhar. Os registros, por sua vez, enfatizam a incompletude dessa experiência e a presença dos mapas mentais e do imaginário na constituição tanto das caminhadas, quanto dos próprios registros.

REFERÊNCIAS

Alphonsus, Luiz. *Máquina de voar*. Rio de Janeiro: Editora f10, 2017.

Alphonsus, Luiz. <https://www.luizalphonsus.com.br/> [Acesso em 15 de julho de 2025]

Broun, Stanley. Works 1960–2005. <https://www.macba.cat/en/exhibitions/stanley-broun-2/> [Acesso em 15 de julho de 2025]

Cunha Vianna, Marina Freire da. Luiz Alphonsus. In: Freire, Cristina (org.). *Terra Brasilis: arte brasileira no acervo conceitual do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Denis, Michel. *Petit traité de l'espace*. Bruxelles: Éditions Mardaga, 2016.

Gogan, Jessica; Morais, Frederico. *Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

Ingold, Tim. *Lines : A Brief History*. London, New York: Routledge, 2016. [E-book]

Mezzadra, Sandro; Neilson, Brett. Fabrica mundi: Dessiner des frontières et produire le monde. In: Quirós, Kantuta ; Imhoff, Aliocha (Éd.). *Géo-Esthétique*. Dijon: Éditions B42, Parc Saint-Léger, L'ESACM, Le peuple qui manque, ENSA, 2014.

Monmonier, Mark. Introduction. In Monmonier, Mark (Éd.). History of cartography. Vol. 6: *Cartography in the Twentieth Century*. P. XXV. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

Morais, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". *Revista de Cultura Vozes*, nº 64. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

Poidevin, Didier. *Manuel de Cartographie*. Fondettes: Ed. Articque, 2007.

Russeth, Andrew. Stanley Brouwn, whose works examine measurement and memory, dies at 81. In: Art News, 22 de maio 2017, New York. <https://www.artnews.com/art-news/news/stanley-brouwn-whose-works-examine-measurement-and-memory-dies-at-81-8380/> [Acesso em 15 de julho de 2025]

Tversky, Barbara. Some Ways that Maps and Diagrams Communicate. In: Freksa, C.; Habel, C.; Brauer, W.; Wender, K.F. (Éd.). *Spatial Cognition II. Lecture Notes in Computer Science*, vol. 1849. Berlin, Heidelberg: Springer, 2000.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

HÉLIO FERVENZA

Artista visual. Professor Titular aposentado do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuava como Docente Permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Foi bolsista do CNPq e consultor ad hoc da CAPES. Mestre em Artes Plásticas pela Université de Sciences Humaines de Strasbourg, França (1990) e doutor em Artes Plásticas pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França (1995). Foi professor convidado na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França (1999); na Escuela Nacional de Bellas Artes da Universidad de la Republica, Uruguai (2005); no PPG Arte e Cultura Visual da UFG, Goiânia (2011); na Haute Ecole des Arts du Rhin, em Estrasburgo, França (2012); na Université de Paris 8, França (2013); na Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Bilbao, Espanha (2015) e na Weissensee Kunsthochschule, Berlim, Alemanha (2019). Como artista, representou o Brasil na Bienal de Veneza (2013). Realizou exposições individuais e coletivas em diversos países desde o início dos anos 80, como a Bienal de São Paulo (sala retrospectiva 1990-2012), a Bienal do Mercosul (Porto Alegre) ou a Bienal de Yakutsk (Rússia).

Como citar: Fervenza, H. (2025). Formas da apresentação: Percursos, transcrições e mapas mentais em duas propostas conceitualistas. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001152462>



Experimentações institucionais: a Documenta-fifteen

Institutional Experimentations: the Documenta-fifteen

Paola Fabres

Universidade Federal do ABC (UFABC)

Resumo

Realizada em 2022, a 15ª Documenta destacou organizações e iniciativas artísticas guiadas por premissas de colaboração e articulação social. Este artigo tem como objetivo analisar como as escolhas curatoriais do coletivo indonésio Ruangrupa impactaram a compreensão e a recepção das obras, discutindo as potencialidades e os limites de seus experimentos institucionais. A reflexão baseia-se em observação direta durante os cinco primeiros dias de abertura em Kassel, complementada por análise crítica de fontes e debates especializados. A partir dessa imersão, identifica-se que a descentralização curatorial e a redistribuição orçamentária ampliaram a visibilidade de práticas artísticas locais e do Sul Global, ditaram o tom de inovação e experimentação da proposta conceitual, ao mesmo tempo em que geraram desafios de comunicação e recepção no contexto institucional internacional.

Palavras-chave:

Exposição de Arte. Documenta de Kassel. Coletivos de artista.
Práticas institucionais. Colaboração.

Abstract

Held in 2022, the 15th Documenta highlighted organizations and artistic initiatives guided by principles of collaboration and social engagement. This article aims to analyze how the curatorial choices of the Indonesian collective Ruangrupa shaped the understanding and reception of the works, discussing both the potential and the limits of its institutional experiments. The reflection is based on direct observation during the first five days of the exhibition in Kassel, complemented by critical analysis of sources and specialized debates. From this immersion, it is identified that curatorial decentralization and budget redistribution expanded the visibility of local and Global South artistic practices, set the tone of innovation and experimentation for the conceptual proposal, while also generating challenges of communication and reception within the international institutional context.

Keywords:

Documenta Kassel. Artist collectives. Institutional practices. Collaboration.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

Afinal, qual era então seu principal objetivo? Onde encontrava-se sua real potência, seus desafios centrais e como essas escolhas tensionaram os modelos institucionais do sistema da arte? A partir de uma imersão presencial nos primeiros dias da mostra em Kassel, e de uma análise crítica de fontes e debates especializados, o ensaio a seguir busca refletir sobre a proposta curatorial do coletivo Ruangrupa na 15ª Documenta de 2022.

– O objetivo não é o trabalho de arte, mas a própria cooperação.

A frase dita pela então Diretora Geral da Documenta e do Museu Fridericianum, Dr. Sabine Schormann, dita à plateia de imprensa e convidados que se juntou na arquibancada do Auestadion, estádio esportivo da cidade de Kassel, oficializava a abertura da décima-quinta edição da Documenta. A mostra que abria aquele mesmo dia, no 15 de junho de 2022, expressava seu esforço em mapear um conjunto de práticas artísticas marcadas por premissas da colaboração, da interdisciplinaridade e da articulação social. Ao lado de Schormann, reuniam-se também sobre o palco do evento de abertura membros do Ruangrupa, junto aos demais profissionais que se somaram à equipe da direção artística curatorial. O coletivo havia participado da 31ª Bienal de São Paulo, no ano de 2014; mas foi com sua nomeação frente à curadoria da 15ª Documenta sua trajetória passou a ser mais conhecida internacionalmente. O Ruangrupa é um coletivo de artistas indonésios baseado em Jacarta, surgido no ano 2000 logo após o fim do regime autocrático de Suharto. Por ter iniciado sua atuação em meio a um contexto de desestruturação institucional, seu interesse se dirigiu, desde sua formação, à discussão de maneiras para que a arte pudesse circular por espaços distintos àqueles que representavam o circuito formal, exercendo um papel de maior entrosamento social e tornando-se ela mesma um meio para se pensar o desenvolvimento de novas capacidades criativas, de conhecimentos profissionais e pensamento crítico em países cuja infraestrutura institucional da cultura fosse marcada por sua própria fragilidade. Essa inclinação por uma arte “operante em meio à vida cotidiana” (que não mais buscasse uma expressão individual; que não mais tivesse que ser exibida como objeto autônomo; nem vendida a colecionadores ou a museus do estado; mas que buscasse pensar em ou-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

tras cenas possíveis para o exercício de experimentação estética), não foi só ganhando força no percurso do Ruangrupa, como permitiu que o grupo estabelecesse contato com um universo mais amplo de artistas e coletivos igualmente interessados em experimentar novas formas de mobilização da arte em meio à esfera social por outras localidades (DARMAWAN, *et al.*, 2022, p. 17).

Foi nesse sentido que a ideia de ‘cooperação’ frisada no pronunciamento de Dr. Sabine Schormann (elevada a um posto de protagonismo antes mesmo da dita arte em si), sinalizava a ênfase que a décima-quinta Documenta buscava dar aos diferentes modos de organização, operação e funcionamento que vinham sendo testados por práticas artísticas envolvidas em seus próprios territórios, especialmente naqueles onde o estado havia hesitado em prestar suporte para a garantia de sua subsistência. Quer dizer, não se tratava de fazer referência a trabalhos oriundos de coletivos de artistas ou que fossem fruto de processos criativos de autoria compartilhada, reforçados pelo elo do afeto – ao menos não somente. O que estava em xeque na ideia de ‘cooperação’, nos termos da propositiva era especialmente um olhar sobre diferentes tipos de cooperação que vêm sendo estabelecidos entre a esfera da arte e outras esferas produtivas; entre artistas e não-artistas (envolvidos em um mesmo processo criativo); entre a experiência estética e outros públicos configurados no seu entorno imediato; assim como entre a prática da arte e outros desenhos possíveis de práticas institucionais. Mais do que nada, o foco curatorial sustentado sob o lema da ‘cooperação’ direcionava-se com atenção sobre distintos modelos de produção criativa alternativos à formatação do sistema artístico dominante.

Desde fevereiro de 2019, momento em que se comunicou quem seriam os responsáveis pela direção artística da próxima edição em Kassel, já se via a circulação de manchetes por revistas e jornais mundo afora que assinalavam algum tipo de ineditismo no fato de se ter um coletivo de artistas do Sul Global assumindo lugar da curadoria; o que sugeriria por si só uma quebra no percurso institucional da Documenta, historicamente acostumado a ter no cargo a figura do curador europeu. Até então, a única exceção à regra havia sido a nomeação de Okwui Enwezor, curador ni-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

geriano responsável pelo projeto expositivo de 2002; edição emblemática ao debate decolonial. A atuação de Enwezor frente à Documenta havia inclusive mobilizado alguns pontos que seriam ainda mais aprofundados pelo desenho curatorial do Ruangrupa – uma vez que não só deu peso ao mapeamento de artistas atuantes fora do mercado global e do eixo euro-estadunidense, como mostrou um esforço em incorporar no circuito contemporâneo produções até então invisibilizadas que surgiam distantes dos centros urbanos. Para quem lembra, sua propositiva levou ao *Documenta Halle* iniciativas artísticas entranhadas em vilarejos de Hamdallaye, no Senegal (Huit Facettes), ou na região de Kinshasa, na República Democrática do Congo (Le Group Amos), que de acordo com o curador, assumiam uma posição de vanguarda de um novo tipo de debate na esfera pública global (ENWEZOR, 2019, p. 193). E mesmo que esse perfil de projeto não tivesse assumido protagonismo no projeto curatorial como um todo, tratava-se da sinalização de uma ampliação de foco já em curso: o de perceber esses contextos remotos como locais também propícios à produção de arte contemporânea.

Até pouco tempo, a produção de artes visuais permanecia fortemente associada à esfera urbana, sustentando uma lógica que reiterava um discurso modernista, onde a vida no campo — e nas cidades menores — era frequentemente interpretada sob a ótica do provincianismo, enquanto as metrópoles eram vistas como os epicentros da cultura cosmopolita e avançada. Essa oposição redutora, ainda presente no imaginário comum, desconsidera não apenas as transformações que passaram a ser registradas nas áreas rurais em consequência dos processos de globalização — com toda a complexidade que esses contextos carregam —, mas também a interdependência constitutiva que organiza suas relações com a cidade (KESTER, 2011, p. 99). Nos últimos anos, sobretudo a partir dos anos 2000, observa-se um interesse renovado em culturas e contextos rurais, que exige um olhar “desurbanizado” e “não-nostálgico” sobre o rural. Esse movimento, embora gradual, evidencia um esforço crescente de coletivos, organizações e pesquisadores da arte em ampliar as fronteiras da produção contemporânea, questionando a hegemonia urbana ainda predominante (MYVILLAGES, 2019, p. 12-14).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

De acordo com Enzewor, seria nesses outros espaços sociais, nas vastas periferias de grandes capitais, em vilarejos mais distantes ou mesmo em povoados essencialmente rurais, que se encontraria a presença de “comunidades esquecidas”, “à beira da amnésia oficial”, mas cuja produção simbólica e criativa resguardaria a potência de servir como um elo temporal entre passado e presente; bem como um elo espacial entre o local e o global (ENWEZOR, 2019, p. 192).

Foi também na 11ª edição que trabalhos de natureza participativa, envolvidos com o que poderíamos chamar de “micropolítica da prática colaborativa” (KESTER, 2011, p. 202) – como os de Tania Bruguera, como *O Monumento Bataille* de Thomas Hirschhorn, modulado a partir de workshops e treinamento de mídia para jovens turcos, ou como *Park Fiction*, projeto de longa duração que vinha testando processos de urbanismo e planejamento democrático na área portuária de St. Pauli, na cidade de Hamburgo –, começaram a ganhar maior repercussão no contexto institucional internacional.

Na verdade, embora a prática artística vinculada à interação social e colaborativa já viesse encontrando espaço tanto em exposições de peso no marco global, como na argumentação teórica até então, pode-se dizer que, com o projeto conceitual da *documenta-fifteen*, essas ações ocuparam ainda maior centralidade, não só no plano curatorial, como nas discussões da crítica especializada e do cenário *mainstream*. Afinal, as edições da Documenta sempre ocuparam um lugar de ponta de lança enquanto sinalizadoras daquilo que poderia ser entendido como correntes experimentais no mundo da arte; e, embora trabalhos artísticos de caráter colaborativo não evidenciassem qualquer novidade em si, haja vista sua proliferação desde os anos 1990, o que a edição do Ruangrupa trouxe como particularidade, mais do que a ideia de cooperação como aspecto conceitual da curadoria, era sua vontade de direcionar os holofotes de Kassel sobre a variedade de mecanismos e procedimentos práticos que vinham estruturando esses trabalhos internamente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Em termos metodológicos, o projeto curatorial partiu essencialmente da seleção de 14 coletivos centrais¹: tratava-se de iniciativas e organizações com um longo tempo de vida, firmemente enraizadas em seus contextos comunitários específicos e diretamente envolvidas com as dinâmicas sociais dos territórios de onde surgiam. Em todos esses casos mapeados, a ideia de localidade era um ponto fundamental, o que nos indicava que a natureza desses coletivos era justamente determinada por seu próprio contexto, bem como pelos públicos específicos mobilizados no entorno de suas esferas de atuação. Com a formação desse ecossistema central (o chamado *'lumbung members'*, que dava o tom do perfil da Documenta), o que se buscou foi precisamente reunir profissionais e agentes da arte que tivessem larga vivência em procedimentos de interação social, de modo que pudessem compartilhar suas estratégias de trabalho e aprender uns com os outros novas abordagens que contribuíssem com seus métodos de pesquisa, com suas agendas de trabalho, suas dificuldades e formas de sobrevivência. Mais que nada, tomando como referência o catálogo da exibição, o intuito em agrupar esses coletivos era também o de entender o modo como eles se estruturavam internamente; o tipo de cena cultural que eles vinham esboçando ao seu redor; a forma como eles incorporavam uma pluralidade inter-relacional nos seus processos criativos; e a maneira como vinham firmando a presença de colaboradores externos ao campo da arte junto de si. E assim, ao reunir esse primeiro conjunto de organizações e iniciativas atuantes em diferentes partes do planeta (muitas das quais situadas em regiões de aspecto remoto – desabastecidas de uma infraestrutura formal ligada à arte – e responsáveis por acionar audiências próximas e relativamente pequenas no entorno de suas atividades), agrupava-se, por consequência, um composto de experiências, cada qual comprometida em testar formas de se reestruturar espaços de coprodução artística conectados com práticas sociais do dia-a-dia e de experimentar a possibilidade de formatos institucionais alternativos à produção e à recepção do exercício artístico.

1 Britto Arts Trust; FAFSWAG; Fondation Festival Sur Le Niger; Gudskul; INLAND; Instituto de Artivismo Hannah Arendt; Jatiwangi art Factory; Más Arte Más Acción; OFF-Biennale Budapest; Project Art Works; The Question of Funding; Trampoline House; Wajukuu Art Project; ZK/U – Center for Art and Urbanistics.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Ao mesmo tempo, para se atingir um mapeamento geográfico com algum tipo de abrangência representativa global, a equipe de direção artística contou com os próprios artistas selecionados para ampliar seu campo de pesquisa (campo este estabelecido a partir de seus fluxos de circulação, majoritariamente circunscritos no contexto asiático; que não à toa apareceu com forte presença e até maior consistência no levantamento curatorial). Isso porque, neste caso, buscava-se identificar especialmente a existência de práticas que se viam distantes do circuito de visibilidade do sistema das artes, muitas vezes restritas em seus territórios específicos, o que exigia outro tempo de acesso e de investigação. Buscando a garantia de um estudo de alcance mais amplo – bem como em nome da premissa da descentralização e da recusa da concentração de poder alocado tradicionalmente no setor curatorial – os membros desses primeiros 14 coletivos selecionados foram chamados pela direção a ampliar o convite a outros colaboradores, numa soma que inicialmente alcançou 53 novos participantes (*'lumbung-artists'*). Por sua vez, esses foram também incentivados a chamar outros parceiros, grupos ou ativistas, conforme necessário para a realização de suas propostas. E como resultado, a *documenta- fifteen* alcançou o maior número de artistas na história da instituição, somando um total de 1.500 de colaboradores creditados como participantes.

Em suma, ao incorporar esse grupo mais amplo à lista de selecionados, garantiu-se um grau de capilaridade territorial que reforçou um dos fundamentos centrais da proposta conceitual da edição. Com a ampliação de escala, contudo, os outros artistas e coletivos assimilados à mostra (cujos procedimentos de trabalho começavam a se distanciar entre si) já não necessariamente respondiam aos mesmos preceitos inicialmente estabelecidos pela argumentação curatorial. Quer dizer, nem todos, agora, traziam consigo expertises de imersão contextual ou de envolvimento comunitários sustentados a longo prazo, aportando alguma dispersão frente ao interesse de discutir a processualidade de projetos comprometidos com a configuração de novas cenas culturais circunscritas fora do eixo hegemônico do sistema das artes, embora aportassem correlações de outros tipos. Nesse sentido, se o intuito da décima-quinta edição era o de debater metodologias operativas através de experimentações coletivas de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

caráter local, vale avaliar alguns dos fatores que possam ter tanto assegurado, como prejudicado a comunicação de seus propósitos. Assim, uma das perguntas a serem feitas é se a proposta curatorial conseguiu transmitir, na sua complexidade, uma visibilização dos sistemas internos daqueles trabalhos que se estruturavam em procedimentos alargados (calcados na interação social) e, por sua vez, se foi possível, até então, disparar e consolidar um debate crítico a esse respeito.

* * *

Para a elaboração deste artigo, foi realizada uma imersão em Kassel durante os cinco primeiros dias de abertura da 15ª Documenta, período em que foi possível acompanhar de perto os projetos apresentados e observar suas dinâmicas expositivas. Essa observação direta, aliada à análise crítica de fontes e debates especializados, informa as reflexões apresentadas ao longo do texto. Esse período de cinco dias nem seria breve, caso os trabalhos apresentados não exigissem um tipo de dedicação tão prolongado a quem buscasse compreendê-los no detalhe. Porque em resumo, cada imagem, objeto ou instalação trazia consigo muitas histórias de bastidor. Entre os coletivos presentes, destacava-se o Jatiwangi Art Factory, um grupo indonésio originado no interior rural da Indonésia. Suas instalações e séries de vídeos narravam uma trajetória de mais de quinze anos de atuação em uma pequena aldeia em processo de industrialização, localizada a algumas horas de Jacarta. A disposição espacial de suas obras parecia privilegiar uma abertura para seus métodos de trabalho, evidenciando as práticas comunitárias desenvolvidas em parceria com os moradores locais. A argila, material abundante na região, surgia como símbolo central nas ações do coletivo, articulada em projetos comunitários que exploravam seu valor cultural e econômico. Entre essas iniciativas, destacava-se a organização de uma orquestra local, realizada a cada três anos e composta por instrumentos de barro confeccionados pelos próprios habitantes — um gesto que parecia aproximar simbolicamente o Jatiwangi Art Factory do coletivo Fondation Sur le Niger, disposto no mesmo galpão, o Hübner Areal.

Assim como o grupo indonésio, a Fondation Sur le Niger emergiu em torno de um festival de música, realizado anualmente todo mês de feverei-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

ro, em Segou, Mali, no noroeste africano. No entanto, a espacialização das obras apresentava um caráter distinto: enquanto as instalações do Jatiwangi Art Factory favoreciam uma leitura direta de seus processos e da relação com a comunidade local, as obras da Fondation Sur le Niger se dispunham de forma individualizada, sem uma narrativa que explicitasse os vínculos entre seus processos de criação. Nesse sentido, cabia ao visitante carregar o catálogo em mãos ou conversar com os artistas que transitavam pelo galpão para compreender que por trás daquele grupo de obras que representavam o coletivo (por trás das bandeiras de *Homenagem aos caçadores Mandé*, realizadas há mais tempo na década de 1990 por Abdoulaye Konaté; por trás da parede forrada de bonecos de marionetes feitas por Yaya Coulibaly; ou por trás dos encontros musicais organizados naquela tenda à estilo tuaregue, estruturada com base na cultura arquitetônica maliana), havia a presença de uma rede de artistas conformada no entorno de uma associação institucional. Além de coordenar eventos musicais, Fondation Sur le Niger tornou-se uma instituição responsável por programas de ensino voltados à formação em artes, comprometida com a configuração de um setor cultural descentralizado e ativo pelo território de Segou. Além do mais, a organização também tocava projetos paralelos ligados a ações de salvaguarda de património e à promoção da economia regional. Pensado por Mamou Daffé, Fondation Sur le Niger havia surgido no ano de 2009 e sua expansão (possível via negociações cooperativas) foi dando corpo ao principal polo de desenvolvimento e fortalecimento cultural e artístico de Mali, chegando a interromper o êxodo de artistas para Bamako, capital do país, ou ao exterior (DARMAWAN, *et al.*, 2022). No entanto, aqueles que percorressem o espaço expositivo e se vissem interessados em compreender a trajetória da iniciativa (seus desafios específicos, suas estratégias pedagógicas, seus funcionamentos práticos e programáticos ou suas reverberações imediatas junto aos habitantes do entorno), sairiam de lá tendo de busca-los através de conversas ou pesquisas de outro tipo. Ainda que o espaço expositivo não apresentasse de forma evidente as interconexões e os processos comunitários que sustentam a Fondation Sur le Niger, sua presença em Kassel parecia se oferecer como um ponto de contato inicial, um convite para a descoberta. Nesse contexto, o acesso às histórias e aos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

métodos de trabalho do coletivo se dava quase que por mediações paralelas — por entre conversas, consultas ao catálogo ou, eventualmente, pela própria busca dos visitantes em compreender os processos ali implicados.

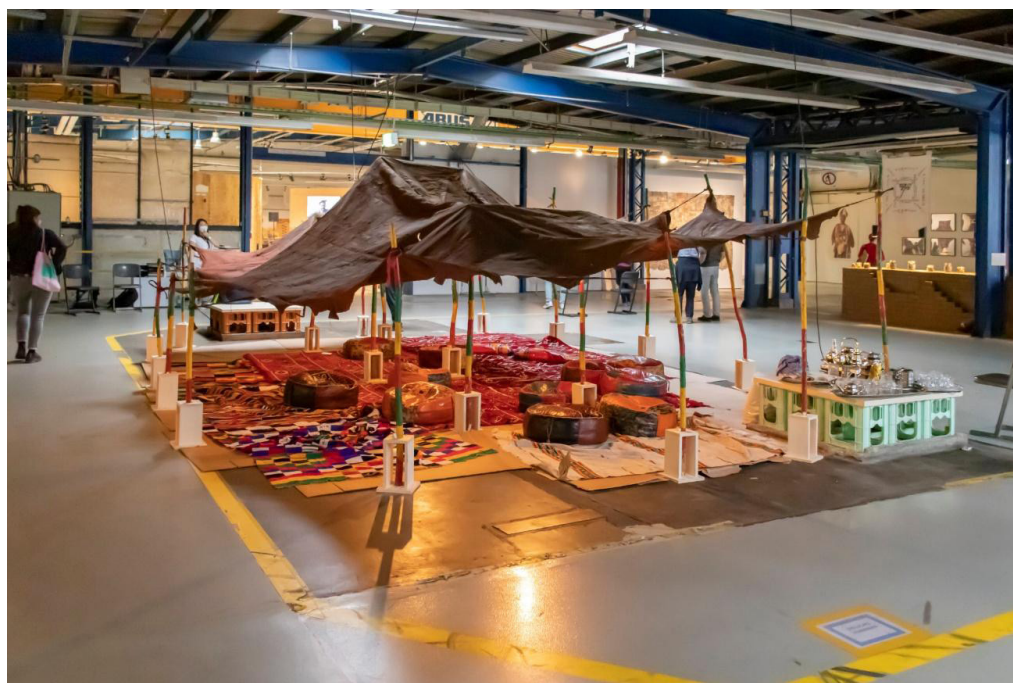
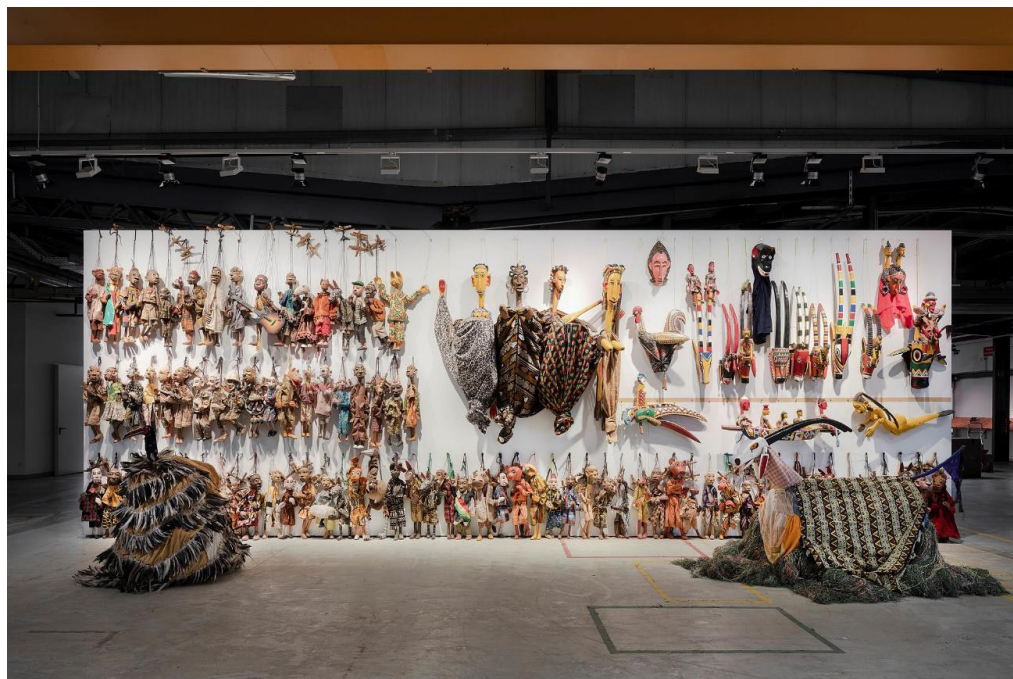


Figura 1 e 2: Fondation Sur le Niger, Hübner Areal, "*Documenta- fifteen*", Kassel, 2022 Fonte: (UNIVERSES, 2022)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Presente também na mostra, via-se a instalação da iniciativa INLAND montada no Museu de História Natural Ottoneum, cujo formato assumiu uma espécie de “gabinete de curiosidades que abrangia desde conhecimentos ecológicos sobre terras agrícolas e florestais até uma antropologia sobre as possibilidades de declínio e de revigoramento rural” (KONSTFA-CK, 2022). A expografia prevista buscava situar o contexto de surgimento daqueles trabalhos, embora carecesse de uma maior explicitação de suas particularidades. Não se evidenciava, por exemplo, que grande parte das obras emergira de processos de troca com produtores e pequenos agricultores rurais de vilarejos espalhados pela Espanha, tampouco se encontravam informações sobre essas experiências de pesquisa e criação coletiva. Além da obra em vídeo produzida em parceria com Hito Steyerl, *Animal Spirits* (que recebeu devido destaque até que fora retirado da mostra com o acirramento das polêmicas de antissemitismo), a instalação montada no Ottoneum ambientava as ações promovidas pela iniciativa do INLAND, ativa desde 2009, mas deixava de lado um histórico mais amplo de atividades, ao mesmo tempo que interditava o escrutínio de uma agenda programática que regia o projeto nos seus bastidores, constituído por projetos de residências, conferências internacionais, escola de pastores, rádio e academia, cujo intuito há mais tempo vem sendo o de pensar outros modelos de ruralidades possíveis e o de contribuir com o desenvolvimento econômico da vida no campo através da promoção de programas artísticos. Quem, por ventura, tivesse o desejo de adentrar na discussão sobre o tipo de reverberações que esses projetos vinham surtindo em seus territórios ou sobre a forma como eles vinham sendo vistos pelos habitantes rurais envolvidos com o disparo dessas experiências, saía do Ottoneum com a curiosidade ativada, mas com interrogações em aberto. O argumento curatorial que defendia aquela Documenta como um espaço propício para se cruzar procedimentos testados por coletivos mundo afora – capaz de colocar em xeque estratégias em comum, assim como metodologias de êxito e de fracasso testadas no tempo –, por vezes distraía-se em meio a um composto instalativo que indicava (sem nem sempre situar) um universo mais amplo para além de sua natureza indicial.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001



Figura 3 e 4: Inland, Museu de História Natural Ottoneum, "*Documenta- fifteen*", Kassel, 2022 Fonte: (UNIVERSES, 2022)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

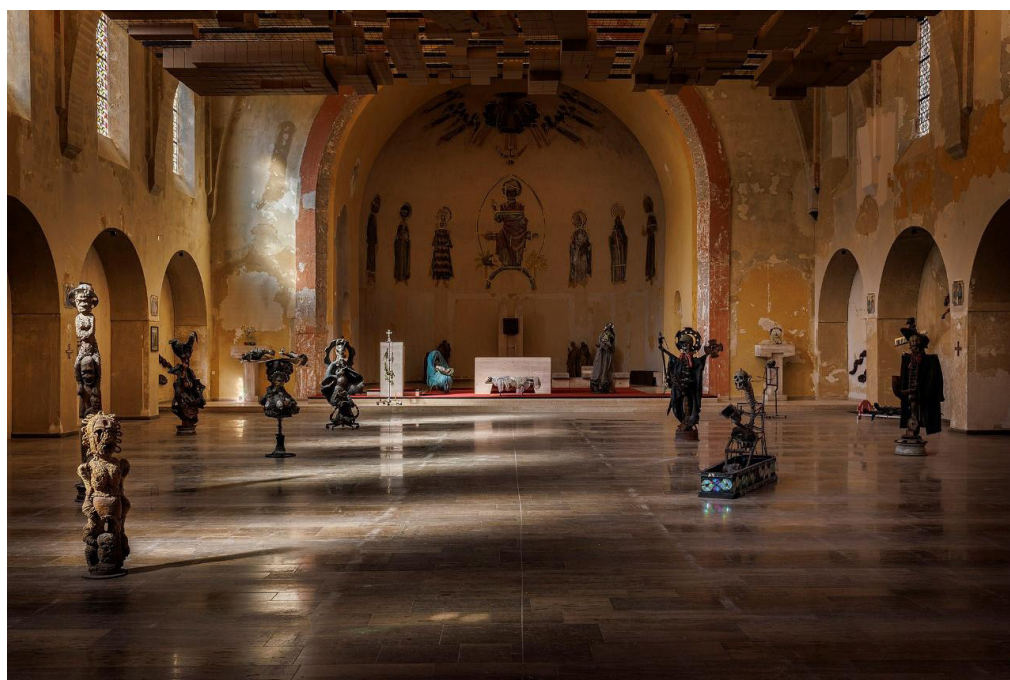


Figura 5: Agnus Nur Amal, Grimmwelt, "Documenta- fifteen", Kassel, 2022
Fonte: (UNIVERSES, 2022)

Figura 6: Atis Rezistans Ghetto Biennale, St Kunigundis, "Documenta- fifteen", Kassel, 2022
Fonte: (UNIVERSES, 2022)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

E assim, ao transitar por essas salas expositivas, era possível intuir que boa parte dos aspectos constituintes daquelas obras em evidência transbordava para muito além do espaço expositivo – o que por um lado era estimulante, mas por outro, permitia-nos reconhecer a dificuldade que era possibilitar uma compreensão fiel de suas dimensões. O conjunto de coletivos reunidos enfrentava o desafio de como comunicar, condensar e sistematizar o complexo de estratégias e atividades que eles mesmos vinham desenvolvendo ao longo de anos. E, já que a grande maioria carregava consigo um fator de inseparabilidade com os cotidianos com os quais se viam envolvidos, a tarefa central passava a ser o de como contar, materializar, descrever ou narrar ações artísticas específicas, trazendo junto com elas a transparência de seus sistemas operativos de atuação. Tratava-se, afinal de contas, de projetos que pareciam compartilhar entre si o impasse de como resumir espacialmente conteúdos que garantissem a tradução dos processos que os originaram – propícios, mais que nada, a ativarem discussões que buscassem repensar os desafios sobre como apresentar formalmente seus próprios procedimentos.

Ao mesmo tempo, é claro que algumas obras em exibição não eram assim tão reféns de mediação e permitiam alcance e compreensão de modo mais imediato. Penso aqui nas narrativas contadas por Agnus Nur Amal, especializadas na montagem de um cenário instalativo na *Grimmwelt Kassel* que replicava à própria estrutura cênica montada pelo artista nos seus contextos de contação e encenação de histórias por pequenos povoados da Indonésia. Penso também no contexto interventivo montado na St Kunigundis, onde o grupo Atis Rezistans Ghetto Biennale arranhou um composto de peças escultóricas trazendo parte de sua vivência cultural pela região central de Porto Príncipe (Haiti) ao ambiente de uma igreja católica romana em restauração; ou mesmo no trabalho de Amol K. Patil, que recuperou a tradição e experimentação musical e performática incrustadas e sobrepostas no dia-a-dia de moradores de bairros operários da cidade de Bombaim.

Eram, em especial, justamente aquelas peças expostas que surgiam como desdobramentos de estruturas programáticas mais complexas – de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

caráter quase-institucional ou intitucionalizante – que mais encaravam o impasse de seu próprio acesso e compreensão. Obras resultantes de procedimentos metodológicos fruto de articulações colaborativas desencadeadas a partir de processos dialógicos interativos mais prolongados, ativadores de cenas locais que vinham permitindo o livre fluxo da arte em circunstâncias apartadas dos seus espaços convencionais de mediação, eram aquelas que aparentemente mais evidenciavam opacidade ao alcançar a instância exibitiva. Afinal, dificultava-se nas suas estruturas imagéticas, documentais, objetuais e instalativas a percepção do composto conceitual e organizacional que originava boa parte de seus processos, bem como seus propósitos centrais. E nesse sentido, ao guardar consigo um composto informacional muito mais amplo do que aquele que conseguia ser transposto em transparência, esses trabalhos careceram, por vezes, de exercícios curatoriais que viabilizassem sua síntese: aqueles capazes de representar os mecanismos operativos que regeram seus procedimentos criativos; de apresentar os principais autores envolvidos e suas procedências compartilhadas; de viabilizar as intensões de suas formulações; e de diagramar visual ou textualmente a contextualização das conjunturas territoriais onde se viam inseridos e com as quais lidavam diretamente – para além daquilo que os verbetes dispostos em sala alcançavam informar. Em princípio, eram esses casos específicos que maior potência apresentava para se insuflar debates interessados em reavaliar alternativas possíveis para que a lógica da institucionalidade da arte pudesse rever alguns de seus próprios preceitos, ou ao menos pensar condições de ampliação de suas possibilidades de atuação. Foram nesses casos também que a necessidade de se desenvolver expertises curatoriais comprometidas com um sistema de análise e notação diacrônica se fez mais evidente; ainda que sobrepor a essas obras um olhar sistêmico descritivo encare o desafio de como fazê-lo sem borrar ou neutralizar a força das ambiguidades inerentes de sua concepção – que não culminam, correspondem ou cabem necessariamente em uma totalidade sintética. De todo modo, somente, então, se apreenderia “uma possibilidade de obra (como complexidade) cuja ocorrência e assimilação se dará somente através do conhecimento e da emergência de suas partes” (BERNARDES, 2004).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Somado a isso, percebia-se também alguma falta de calibragem na maneira como cada um desses trabalhos era editado e formatado curatorialmente. Como a maioria trazia consigo um perfil radicalmente processual, de longa duração, sendo também diretamente atrelados aos seus contextos específicos, sua contextualização contribuiria com a complexificação da noção de cooperação que vinha sendo mobilizada em cada caso. Às vezes o composto informativo que acompanhava e mediava a obra era farto, às vezes até inexistente. Mas isso não deixava de ser um sintoma da autonomia dada aos coletivos e artistas na espacialização de suas produções, fruto do perfil de descentralização da figura do curador. Ao invés de buscar uma estratégia de sistematização da totalidade daquele composto plural e múltiplo de projetos e organizações artísticas ali reunido, a equipe curatorial se afastou da abordagem clássica que “reivindica o controle ou a detenção de uma autoria narrativa centralizadora” (DARMAWAN, 2022b). Na verdade, não só a construção conceitual da mostra e a definição de seus participantes se deu através de um trabalho compartilhado entre artistas e curadores, mas também boa parte desses processos decisórios voltados às dinâmicas de resolução expográfica ocorreram imersas em assembleias e reuniões coletivas onde artistas e equipe de direção, traçaram soluções em comum, a fim de dispensar estruturas organizacionais hierárquicas como postura ideológica. De acordo com sua premissa, a abordagem curatorial e a responsabilidade *lumbung* residiam nessa coletividade. Como resultado, garantiu-se a liberdade dos artistas e coletivos nas suas soluções de formalização e ocupação do espaço, mas também se deixou de implementar um sistema informacional que compactasse, padronizasse e apresentasse alguns dados centrais para que eles pudessem ser melhor relacionados e comparados entre si, a partir de um esforço de edição curatorial. Nesse sentido, entende-se aqui que a ideia de edição não implicaria um apagamento das vozes que estavam ali sendo exibidas, tampouco no modo como elas seriam pronunciadas. Ao invés disso, seria uma forma de assegurar sua escuta e de comunicar suas circunstâncias e diretrizes internas, haja vista que essas vozes se viam em meio a um contexto cuja escala pedia justamente um exercício de sincronização capaz comunicar

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

pontos de reciprocidades e atravessamentos, mesmo que resguardando a polifonia do conjunto como um todo.

Vale também comentar que, junto a essa autonomia de proposição e experimentação garantida internamente, os coletivos selecionados também puderam ofertar programações próprias dentro da agenda da Documenta, promovendo uma variedade de atividades de encontros e a ativação de debates como desdobramento e adensamento dos seus projetos. Em meio a tudo isso, era inegável perceber certo vigor e entusiasmo que se rebatia entre visitantes e participantes – possivelmente fruto da diversidade cultural e identitária impregnada na mostra como um todo. Ao dar visibilidade a um universo insurgente de práticas artísticas que vinham reorganizando cenas culturais mundo afora, que vinham emergindo com força por vilarejos do Camboja, em áreas de fronteira da Palestina, em colônias de imigrantes do Vietnã ou por áreas florestais de conflito armado na Colômbia, o mapeamento feito pelo Ruangrupa trouxe em peso a presença e a revisitação de novas formas de agenciamento do exercício artístico em paisagens socioculturais historicamente colonizadas, o que permitiu com que a representatividade Sul Global viesse com força e assumisse uma escala ainda não vista pelas ruas e museus de Kassel.

Nesse ponto em específico, digo também que a proposta curatorial remexeu profundamente a própria Documenta enquanto instituição. Sufocou o protagonismo europeu, deu relevância a um levantamento de produções de coletivos de caráter local ainda pouco rastreados no circuito *mainstream* e firmou alguns esforços de inclusão, não só na sala expositiva, mas também no agenciamento de processos administrativos e decisórios internos. Ao apostar nessa interação entre práticas locais e globais, o ambiente de exposição e visitação tornou-se também um espaço de atividades e de integração, de forma que dentro mesmo dos museus e pelas salas laterais aos ambientes expositivos, via-se colchão, tapete, travesseiro e estrutura de cozinha no meio de um tanto de dormitório improvisado. Porque ao longo dos cem dias, a mostra se ampliou para além do que estava exposto e viabilizou a presença desses profissionais pela cidade de Kassel, ativando espaços de encontros para que se pudesse criar elos mais dire-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

tos entre a rede de artistas e colaboradores envolvidos com a experiência trazida por cada um. Nesse fluxo, dividindo salas de exposição, dormindo nos mesmos cômodos, frequentando as mesmas festas ou convivendo nos mesmos ambientes de sociabilidade, as tais transferências de saberes, de vivências e de processos de trabalho (que nem sempre alcançavam seu próprio escrutínio no âmbito expositivo) tiveram menor interlocução com o visitante externo, mas sem dúvida correram soltas pelas redes internas do ecossistema montado por essa edição.

A partir daqui, o texto amplia o olhar para as implicações institucionais dessas escolhas curatoriais, examinando como elas repercutem para além das decisões expográficas e relacionais. Afinal, por meio dessa articulação de práticas locais e globais, a Documenta-fifteen inaugurou um modelo inédito de descentralização orçamentária, ampliando os limites tradicionais de circulação de capital para os territórios de origem dos coletivos envolvidos. Inclusive, talvez um dos pontos mais disruptivos levantados na edição de 2022 pode ter sido justamente essa sua aposta em um modelo de descentralização orçamentária. Com o custo de 43 milhões de euros financiados pelo estado alemão, a dita *documenta-lumbung* garantiu uma reconfigurada na distribuição dos recursos de produção, pondo pressão para que parte do *budget* pudesse ser destinado a territórios fora de Kassel: às localidades onde surgiram as práticas mapeadas e onde os coletivos tinham como base de atuação. Aliás, vale lembrar que o termo *lumbung* (mobilizado como uma espécie de título do projeto como um todo) fazia referência a uma prática tradicional na Indonésia de armazenamento comunal do excedente da colheita de arroz – já que a decisão sobre como seria utilizado o acúmulo da colheita sobressalente se dava no coletivo, pela voz de decisão da própria comunidade produtora. No contexto da Documenta, cada coletivo recebeu uma mesma parcela (cerca de US\$ 25.000) para a produção de seus trabalhos; ao mesmo tempo em que uma reserva comum fora estabelecida para cobrir despesas resultantes (KHALIL, 2022). No entanto, mais que o compartilhamento da gestão financeira, o acordo firmado pela direção curatorial permitia com que parte do monte orçamentário pudesse ser destinado à subsistência das atividades dos coletivos residentes fora da Alemanha. E assim, conectando seus

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

próprios territórios por um lado, e Kassel por outro, pôde-se redistribuir esses recursos em um fluxo circular de capital econômico cultural entre ambos as localidades (DARMAWAN, *et al.*, 2022, p. 31) – num gesto de descentralização financeira inédito na história da instituição.

Com essa irradiação orçamentária, a *documenta-fifteen* dava margem à ampliação do seu alcance e à propagação do seu impacto para além dos limites geográficos e institucionais previstos. Poderíamos até imaginar estruturas de coletivos indonésios garantindo a ampliação de suas agendas programáticas; ou artistas de Mali recebendo verba para dar continuidade a projetos em suspensão – mas isso hipoteticamente, já que o mapeamento do direcionamento de verbas exigiria um rastreamento caso a caso; algo que por fim se apresenta como um bom problema: o de como organizar o acompanhamento das reverberações que essa realocação orçamentária possa ter impulsionado, já que esse mapeamento viabilizaria ainda uma maior precisão sobre a real dimensão da Documenta de 2022.

Com tudo isso, talvez não seja tão surpreendente que essa tomada de espaço (que reconfigurou procedimentos administrativos e orçamentários internos, que transformou salas de museus em alojamentos temporários e colocou nas paredes da Documenta nomes que possivelmente não teriam lugar se dependessem do seu reconhecimento e circulação pelo meio artístico internacional) tenha disparado algum incômodo em profissionais do circuito e na estrutura cultural e burocrática alemã. Tampouco é de se estranhar que, uma vez aberta, a *documenta-fifteen* tenha atraído um tanto de críticas relativas à reestruturação operacional proposta pela equipe de direção artística, como a uma suposta falta de preocupação estética da experiência expositiva.

Além do mais, a mostra também se tornou foco de escândalos disparados por acusações antissemitas que ofuscaram o debate posto em xeque pelo plano curatorial. Na verdade, antes mesmo da abertura oficial da exposição, a mostra já lidava com críticas à postura de coletivos como The Question of Funding – cuja trajetória de mais de vinte anos tem se voltado a refletir sobre a dependência de centros artísticos palestinos à financiamentos estrangeiros. Por expressar apoio ao Movimento BDS (Mo-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

vimento de Boicote, Desinvestimento e Sanções ao Estado de Israel), o posicionamento do coletivo foi visto por moradores locais e pela Aliança contra o Antissemitismo de Kassel como um reflexo ideológico da *documenta-fifteen* (lembrando aqui que o BDS e o antissemitismo são iguados no marco formal legislativo do estado Alemão, o que por si só, abre boa margem para discussão). Desde então, comentários críticos que surgiram do âmbito digital começaram a ganhar fôlego e a serem repercutidos pela imprensa alemã. Uma vez aberta a mostra, aqueles que vinham defendendo que a edição *lumbung* sinalizava uma conduta de oposição ao povo judaico, encontrou maior força de argumentação ao ver na programação da Casa de Cinema Independente Gloria-Kino, a presença dos filmes Tokyo Reels (projeto que vem relatando histórias de conflitos palestinos a partir da revisitação de arquivos de locais). Instalada a crise, por um lado, cada vez mais foram aparecendo pronunciamentos de cobrança do compromisso institucional em respeito à pauta antissemita e ao respeito identitário-racial (que começou a pressionar pela retirada de trabalhos). Por outro, mobilizavam-se, em decorrência, reivindicações em apoio ao projeto, bem como em nome da liberdade de expressão.

A principal resposta à polêmica dada pela equipe curatorial foi a elaboração de um comitê de avaliação de cenário, formado por artistas, intelectuais e docentes, visando instalar uma discussão aberta sobre antissemitismo, semitismo, islamofobia, formas de censura e racismo, com o intuito de aprofundar o debate e de revisar a noção de antissemitismo de acordo com configurações geopolíticas mais atuais. O fórum procurou não só reunir um “painel de especialistas com opiniões divergentes que pudessem iluminar e discutir as premissas iniciais desse debate para melhor compreender as posições envolvidas”, como também confrontar e problematizar as denúncias em sua amplitude (RUANGRUPA, 2022). Nesse processo, ao mesmo tempo em que se reprovou a ausência de membros da direção artística nos foros organizados; ouviu-se também críticas rebatidas pela própria equipe curatorial contra a resistência expressa pelo Conselho Central e por alguns meios de comunicação à conceituação multidirecional dos painéis planejados do fórum, que tinham como intuito trazer a reunião de perspectivas distintas que sobrepujassem tanto aquelas afetadas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

pelo antissemitismo, como aquelas afetadas pelo racismo anti-muçulmano ou anti-palestino.

O escândalo atingiu seu ápice quando se ergueu o banner *Justiça Popular*, obra do coletivo indonésio Taring Padi (instituto fundado em 1998, em aliança com jovens artistas, comunidades agrícolas e pesqueiras, em resposta às convulsões sociopolíticas da era Reformasi na Indonésia) em plena praça central de Kassel. Uma vez estendida aquela grande lona pela Friedrichsplatz, cuja pintura mural trazia a representação pictórica da era militar de Suharto (a partir de uma narrativa que incluía a participação de serviços secretos ocidentais e da própria agência de inteligência israelense em apoio ao regime da Nova Ordem da Indonésia, como responsáveis por sustentar um regime violento e genocida em nome do anticomunismo), as imagens nela representadas não deixaram espaço para contestação. Os oprimidos do período nazista apareceram, na pintura coletiva de Taring Padi, como opressores dos dias atuais – e tudo isso tocou fundo nos fantasmas da história nazista que ainda guiam os marcos históricos e legais da Alemanha, aos quais a Documenta até hoje está sujeita² (KHALIL, 2022).

O caso implodiu Alemanha afora. Roubou o espaço da reflexão da crítica especializada e chamou a atenção de políticos alemães e israelenses, assumindo lugar nos noticiários televisivos e no jornalismo internacional. Profissionais como o diretor do Museu Anne Frank, apoiado pela artista Hito Steyrl, fizeram críticas severas à conduta da crise. Apontaram à urgência por uma conduta deliberativa e sinalizaram a morosidade e as falhas organizacionais de supervisão e responsabilidade por parte da direção curatorial. Sobre o mural *Justiça Popular*, o prefeito de Kassel logo colocou um manto preto, escondendo a imagem. Em seguida, o Ministro da Cultura ordenou a retirada da obra de forma definitiva – o que se deu sob gritos de “Palestina-livre” pronunciados pela praça num coro proferido em alemão.

2 Vale lembrar que a Documenta nasceu de uma conjuntura específica, no cenário do pós Segunda-guerra, no compromisso com sua própria reparação e com seu reposicionamento geopolítico na conjuntura global. Financiada com verba pública do estado Alemão, a luta contra o discurso antissemita, hoje balizada em lei, é tida como um compromisso institucional da Documenta.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

O episódio também desencadeou na renúncia de Sabine Schor-mann, então Diretora Geral da Documenta, o que não deixava de situar a décima-quinta edição no meio de uma guerra cultural geopolítica, cujos efeitos imediatos implicaram numa tentativa de deslegitimação do projeto expositivo como um todo. A enxurrada de críticas que assombrou o programa do início ao fim, ao menos durante o período de vigência da exposição, ofuscou em grande medida o debate do conteúdo do projeto e suas intenções, registrando um fechamento traumático tanto aos organizadores e participantes do evento, como à instituição e ao estado financiador. Com isso, sob alegações de não prestar agilidade, nem comunicar deliberações de caráter mais determinante, a responsabilidade do conflito recaiu sobre o Ruangrupa. Para muitos, a estrutura descentralizada da sua gestão foi um dos principais “motivos da perda do controle da crise” (FARAGO, 2022). No entanto, mais que nada, a resposta dada pela equipe curatorial era dialógica³ por excelência. Para se avaliar assuntos marcados por sua complexidade (diferentemente interpretados pelos sujeitos que se vêm neles envolvidos), o grupo havia justamente defendido a necessidade da formação de uma comitiva interdisciplinar capaz de produzir análises que respeitassem e problematizassem a pluralidade ótica sociocultural em jogo e que também garantissem o pronunciamento das falas de quem se entendesse oprimido, independente de quem fosse o opressor. Ao invés de buscar uma solução definitiva, o objetivo tornava-se o próprio processo de debate e de aproximação de distintos pontos de vista. Ao invés do apagamento de imagens ou do silenciamento de vozes, sustentar aquela tensão seria entendê-la como uma possível catalisadora de um processo de revisão conceitual e institucional sobre o tema – embora qualquer conduta de sustentação, naquele caso, não deixasse de demarcar contraposição aos marcos legais. Mas como não havia como deixar de ser, assim como qualquer conduta dialógica, na compreensão conceitual do termo,

3 O conceito de “dialogia”, originalmente desenvolvido por Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963) aqui utilizado, refere-se a uma estrutura narrativa que permite a incorporação de múltiplas vozes independentes, autônomas e por vezes dissonantes. Essa construção polifônica permite que processos de interação se torne um campo de fricções e de negociações, onde as dissonâncias são mantidas como parte essencial da experiência de troca de saberes e compreensão coletiva – e não eliminadas em prol de um consenso homogêneo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

a proposta de resposta dada pelo Ruangrupa operava na contramão da urgência da crise instalada. Até porque, a temporalidade da dialogia não costuma agir de forma imediata, tampouco localizar resoluções únicas e definitivas, tornando-se, assim, incapaz de servir às pressas e pressões da imprensa, da esfera pública ou do próprio campo político e institucional. Ao se recusar qualquer tentativa de sustentação da divergência, optou-se pela supressão das nuances que marcavam a discordância, pela desmobilização do pronunciamento das diferentes concepções culturais então envolvidas, de suas perspectivas e discrepâncias. E enquanto isso, viu-se o Ruangrupa sendo posicionado como alvo, na medida em que se apontava ao seu método curatorial como “o principal motivo do colapso” (FARAGO, 2022).

* * *

Ainda assim, o que se apresentou na *documenta-lumbung* – mesmo que ofuscado pelas polêmicas disparadas e independente de possíveis empecilhos hermenêuticos referentes à compreensão da complexidade de parte dos trabalhos apresentados – não deixou de situar nesse marco público internacional de referência um composto de estratégias artísticas que vinham excedendo à simulação dos espaços normativos da arte contemporânea e que vinham aportando, por sua vez, com a apresentação de um leque metodológico operativo bastante útil para se pensar em alternativas de descentralização da arte para além de seus circuitos específicos. Afinal, ao reunir projetos com muita experiência prática sobre como encarar a ideia de descentralizar a arte para além de suas balizas oficiais (projetos responsáveis por consolidar cenas específicas há mais de dez, vinte ou trinta anos), o que se viu em exibição era um conglomerado de exercícios capacitados a situar contextos remotos (como os seus) enquanto cenas de emergência da produção de arte contemporânea – um movimento interessado na emancipação artística da hegemonia urbana e do eixo global.

Justo Pastor Mellado, teórico e curador chileno, também diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Chile entre os anos de 2002 e 2010, tem se debruçado teoricamente na análise de iniciativas artísticas alocadas em contextos distantes das cenas oficiais já mapeadas pelo eixo glo-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

bal e discutido a importância de se refletir sobre a produção e gestão da arte em contextos locais, fora dos circuitos dominantes, a fim de reforçar a importância de elaborarmos, coletivamente, outros esboços institucionais possíveis à prática artística. Mellado também tem destacado a importância em se dar “voz pública a interlocutores” que tem se dedicado a “revisar e organizar conceitualmente” (MELLADO, 2015, p. 9) programas artísticos que tem surgido, com algum grau de autonomia, em espaços marcados por “taxas mínimas de institucionalização”⁴ (MELLADO, 2015, p. 203). Projetos artísticos como esses, que envolvem diferentes atores sociais (em catalisações recíprocas entre artistas, curadores, gestores públicos e comunidades locais), além de promoverem um contato com outras formas de representação e interpretação da realidade local, contribuem não só com o questionamento das narrativas dominantes, como têm proposto maneiras de se recuperar e redesenhar a demanda cultural num sentido mais amplo (MELLADO, 2015, p. 169). E assim, apresentam-nos situações de interpelação negociadoras no seio de suas comunidades que, ao trabalhar com um material simbólico específico, acabam dando conta de um estado determinado de manifestação de um imaginário local (MELLADO, 2015, p. 165).

E foi justamente isso que se viu como esforço central: um esforço, da Documenta e de seus curadores, em se dedicar à leitura desses formatos de produção capazes de oferecer outros modos “de validação da arte, enquanto um exercício de reflexão específico” (MELLADO, 2015, p.11) – e de inseri- los em um contexto social e histórico próprio, de modo a promover uma mobilidade institucional dessas cenas locais. Até porque, mais que justificar geopoliticamente essas outras zonas de produtividade, o que essa Documenta permitiu foi um contato com espaços de experimentação

4 Noção proposta por Justo Pastor Mellado para designar a existência de situações locais que não alcançam se constituir como cenas artísticas propriamente ditas, mas que funcionam de modo relativamente eficiente, a ponto de atingir um grau de reconhecimento local em meio àquela comunidade. Na sua concepção, o reconhecimento desses indícios depende do fortalecimento de agrupações autônomas de artistas, bem como de suas capacidades de negociação com grupos sociais circundantes e com a institucionalidade política local. Além do mais, tais indícios também se manifestam em um grau avançado de consumo local de informações atualizadas de arte contemporânea e tem estimulado a gestão de projetos criativos articulados com agentes já conectados com circuitos artísticos de maior reconhecimento no sistema, tanto no marco nacional, como fora dele (MELLADO, 2015, p. 203-204).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

destinados a qualificar a formação de cenas locais (MELLADO, 2015, p. 87), comprometidos não só em testar outros formatos de produção e de recepção, como em desenvolver pesquisas interessadas em compartilhar experiências estéticas junto de grupos sociais que se aproximam por tramas simbólicas em comum.

Mas apenas com intuito de visibilizar a potência da décima-quinta edição da Documenta (e de contribuir com a elaboração de outros projetos expositivos similares no futuro), vale pontuar que a dimensão do esforço de descentralização *lumbung* talvez tenha se tornado, ela mesmo, uma faca de dois gumes. Isso porque ao mesmo tempo em que se postulava como fator disruptivo (de capilaridade, de polifonia, de repasses de verba para além dos limites institucionais, bem como de abrangência representativa), fora também ela uma das principais responsáveis por dificultar a garantia de sua própria inteligibilidade – já que mergulhar na complexidade estrutural de 1500 projetos artísticos torna-se uma tarefa muito mais árdua do que o aprofundamento que pode ser exercido em grupos mais restritos. É dizer, é possível que a escala assumida (ainda que tenha acarretado um real gesto de inclusão, tornando-se ainda um meio para formação e ampliação de redes), tenha sido causa central do entrave de sua própria apreensão. Esse mesmo ponto foi postulado por Ade Darmawan (membro do Ruangrupa), falando em nome do coletivo, em entrevista para *The Art Newspaper* (DARMAWAN, 2022a), quando assumiu que a dimensão alcançada seria talvez seu principal ponto de revisão, olhando em retrospectiva. E assim, ao invés de alcançar uma comunicação explícita do seu próprio vigor, o projeto da décima-quinta edição acabou ocasionando a formulação de uma reação crítica (majoritariamente dicotômica) cujas leituras voltaram-se a percebê-lo ou pela lógica da reprovação (justificada por uma suposta ausência de valor artístico, sem encontrar no projeto curatorial o fator estético em prevalência), ou pelo olhar idealista, encantado com a premissa colaborativa.

Ao se afastar da lógica da produção de uma “obra” artística – da lógica da escultura, do mural, do livro, do vídeo ou de algum objeto tangível como único resultado final – boa parte dos projetos então agrupados apontavam para o que Gregory Shollete já havia definido como “coreogra-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

fias das próprias experiências sociais” sendo o “próprio social o principal meio e o material de expressão” (SHOLETTE, 2015). O reconhecimento, porém, do coeficiente artístico fruto dessas instâncias criativas parece ainda ser difícil de ser delimitado ou compreendido, ao menos tomando como referência o modo como parte da crítica especializada organizou seus argumentos, já que além da primazia do critério estético (na recepção), o centro de sua resistência parecia também se localizar na dissolução dos limites autorais, na difusão de fronteira do campo de pertencimento dessas ações e no hábito de se buscar compreender o formato coletivo de colaboração como atributo único.

Tais processos, frequentemente agenciados na produção contemporânea recente, imbricados em articulações coletivas, em vez de serem “auxiliares ou colapsados pela estrutura formal de um objeto físico”, passam a pedir que sejam tematizados enquanto tal (KESTER, 2011, p. 24). E talvez justamente por isso, pela não exigência da materialidade, por sua “opacidade fundamental” (LADDAGA, 2010, p. 121), por imporem a inviabilidade de sua transposição na íntegra e, em especial, por armazenarem neles mesmos a resultante de processos dialógicos, esse conjunto de fatores acaba levando-nos a entender que essas práticas aportam, ainda hoje, desafios ao exercício hermenêutico que os narra, os exhibe e os analisa criticamente.

E ainda que a compreensão de arte enquanto processo já fosse há tempos consolidada (ainda que exercícios poéticos marcados por atributos da participação já fossem incorporados há algumas décadas na história da arte), mesmo assim, boa parte dos comentários sobre a mostra oscilou entre posturas de valorização da ideia de colaboração em si (como se a noção de colaboração pudesse servir como categoria ou valor por si só), e argumentos de desautorização das solutivas formais – de modo que parte das alegações críticas disparadas durante o período de vigência da mostra passaram a adjetivá-la como “visualmente decepcionante”, marcada por uma “estética seca” (KHALIL, 2022), ou próxima à estética de uma ONG (DAVIS, 2022). Tanto uma, como a outra, pareciam esbarrar e frear na superfície externa desses projetos, incorrendo no ofuscamento dos seus sentidos mais fundamentais, bem como daquilo que eles mobilizavam no seu entorno.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

A imprensa alemã tem sido mordaz. Os escritores dos folhetins nacionais do país classificaram o programa como um “fracasso”, uma “desgraça”, “catastrófico” e ainda pior. No entanto, a Documenta 15 teve uma recepção mais calorosa na imprensa de arte de língua inglesa, onde foi chamada de “notável” e “afirmativa da vida”, e os críticos se deliciaram com seu desdém pelo objeto de arte fetichizado e, por extensão, pelo estabelecimento de arte global. [...] A coletividade foi tratada como um fim em si mesma: Estávamos aqui, como nos exortava Ruangrupa, para “fazer amigos, não arte!” Bem, isso parece divertido. Mas e se a arte de seus amigos for ruim? Essa “controversa” Documenta foi – para falar do que os visitantes realmente viram em Kassel – a mais segura e chata deste século, como evidenciado pela discussão quase inexistente em torno de qualquer arte em exibição. [...] Tudo tem sido uma vergonha terrível, mas por que alguém de fora da Alemanha deveria se preocupar? Porque a Documenta sempre foi pioneira – e a edição deste ano certamente apontou para uma mudança maior, vista também em nossos museus, nossas escolas de arte e nossas revistas, longe da ambição estética e seriedade intelectual e em direção aos confortos mais fáceis de união, defesa e diversão. Se a arte de seus amigos é uma droga, isso não é grande coisa – porque estar juntos é mais importante do que fazer algo bem. E se a imprensa alemã diz que a arte de seus amigos é uma droga, tudo bem também – tranquilizador, na verdade, como evidência de que esse mundo podre de colonizadores não tem lugar para nós. [...] A incompreensão e a raiva que esse show suscitou são a prova que eles sempre quiseram não ter um futuro comum. (FARAGO, 2022)

A crítica apresentada por Jason Farago, correspondente do New York Times, parece não ter considerado que o que esses “amigos” estavam buscando demonstrar era justamente a presença de processos criativos abrindo espaços de recuperação de demandas culturais nos seus entornos específicos, bem como compartilhando procedimentos que documentavam em primeira mão um conjunto de alternativas artísticas programáticas que emergiam e garantiam sua existência em conjunturas de conflito ou escassez. Exemplos disso podem ser observados nos trabalhos desenvolvidos ao longo de anos na região de Chocó, em áreas de disputa territorial no litoral colombiano (*Más Arte Más Acción*), assim como nas produções que vêm se estruturando a partir de intercâmbios interdisciplinares entre cientistas e artistas chineses, com o objetivo de discutir a importância da presença d’água na conformação da vida humana em seu entorno (Cao Minghao e Chen Jiajun). Da mesma forma, a suposta ausência de uma

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

“seriedade intelectual”, que teria sido substituída por “confortos mais fáceis de união, defesa e diversão” — conforme sugerido por Farago —, revela-se insuficiente para abarcar a complexidade de alguns processos de compartilhamento presentes na mostra – tais como as estruturas coletivas acionadas em nome da luta por políticas de emancipação dos povos aborígenes (expresso no *The Aboriginal Tent Embassy* do australiano Richard Bell e em suas narrativas pictóricas); como os esforços de levantamento de histórias orais e narrativas folclóricas coletadas por terras palestinas (trabalho de Jumana Emil Abboud, voltado a reconfigurar mitologias alternativas em cenários de tensão permanentes); ou como as pesquisas direcionadas aos ecossistemas sociais e naturais que vieram se estruturando em localidades previamente ocupadas por instalações militares no território coreano (IkkibawiKrrr).

O que vale frisar é que não se tratava só de um composto de colaborações via afeto e amizade – talvez essa seja a leitura mais simplista, ainda que houvesse um pronunciamento explícito em nome da valoração desses preceitos como motor criativo (embora não como fim). Na realidade, boa parte da exaltação conceitual em nome da colaboração trazia consigo diretrizes cooperativas que tem testando a aproximação do exercício artístico com outros agentes do campo social, bem como com outros saberes e áreas de conhecimento, criando novos elos de contato com sujeitos distintos àqueles frequentadores da estrutura institucional do mundo da arte – diretrizes essas que nos ajudam a pensar os modos como a disciplina da arte tem dialogado e exercido atravessamentos para além dos seus limites específicos.

Exemplos como esses, onde o trabalho artístico começa a agenciar esferas de negociação e de envolvimento direto com sujeitos externos ao circuito artístico (ao mesmo tempo em que passa a coordenar âmbitos de articulação institucional e procedimental como seus aspectos integrantes), passa também a nos requerer formas de identificar a complexidade de seus sistemas internos. Com isso em mente, vale indagar o motivo de se trazer à instituição – ao âmbito expositivo – trabalhos que parecem concentrar sua essência nos territórios onde se encontram e cuja localização principal

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

é a comunidade que os abriga. Qual o sentido de aglutinar em obra processualidades que evidenciam dimensões mais amplas? Qual o sentido de deslocá-las para fora de seus contextos ou, mais ainda (a famigerada pergunta), de chamá-las de arte? Creio que se entendermos boa parte desses projetos por seu caráter prototípico, por sua potência indicial (quase como esboços de modelos institucionais possíveis), incorporá-los na agenda exibitiva de instituições do cenário artístico (espaços por excelência referenciais para o debate sobre o que o campo vem agenciando na conjuntura vigente) é compreender onde que muitos artistas contemporâneos vêm direcionando suas forças de produção, bem como reconhecer a relevância desses processos enquanto marcos de alternativas ao exercício artístico. Assim, parece ser justamente quando essas práticas ocupam lugares de legitimidade e visibilização que se acaba garantindo a demarcação do seu debate no marco global, de modo a situar o próprio sistema e seus agentes frente à frente com um conjunto de exercícios responsáveis pela criação de cenas alternativas à lógica artística institucional que se vê demarcada pela síndrome do fetiche pela formação de espaços de audiências (MELLADO, 2015, p. 87), acostumada com a mobilização da produção de arte apenas enquanto commodity ou espetáculo (MELLADO, 2015, p.45).

Nesse sentido, o que a *documenta-fifteen* parece sugerir, para além de um levantamento significativo de mapeamento territorial e de incorporação inclusiva de práticas operantes fora das balizas de visibilidade do circuito da arte, é precisamente um contato com metodologias que, ao se verem reunidas em um só contexto expositivo, atuam como uma escola de novas formas de auto-organização: como laboratórios de “articulações facilitadas ou negociadas por desenhos institucionais⁵ que artistas exercem enquanto produção” (LADDAGA, p. 15). Nessa totalidade de coletivos,

5 Para Justo Pastor Mellado a ideia de institucionalização significa a habilitação de espaços e o investimento de “modos de fazer” nesses mesmos contextos. Além do mais, trata-se da manutenção dessas relações orgânicas, de modo a mantê-las ativas, mobilizando suas lógicas de inter-relação entre os agentes envolvidos durante um certo tempo. É também a capacidade de reconhecer cada papel e função em uma trama de produções específicas, assegurando condições de reprodução dessas ditas posições. Isso supõe definir uma gama de negociações cujos efeitos estarão determinados pela dimensão dos problemas previamente delimitados e pelos objetivos propostos pelos seus próprios agentes (MELLADO, 2015, p. 31).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

iniciativas e organizações deslocados do eixo global, a soma dos projetos incorporados, na sua diversidade, acabou apresentando-nos um conjunto de esforços políticos e propositivos sustentados a longo prazo, bem como nos servindo de métodos de conhecimento que há tempos vêm instalando, naturalizando e enraizando recursos simbólicos e materiais em seus espaços sociais circunscritos.

Ao sinalizar a relevância do seu trabalho de mapeamento, essa edição também tornou visível o desafio que se enfrenta no momento em que se busca dar síntese, inteligibilidade e transparência aos aspectos estruturais dos projetos trazidos a público, utilizando-se, para esse fim, do espaço expositivo de uma das maiores instituições internacionais da arte contemporânea. As possibilidades de se esquivar desses impasses, contudo, não parecem poder ser encontradas ao se retornar ao modelo hierárquico centralizado da direção artística curatorial, nem ao se resgatar a lógica da concentração do repasse orçamentário em seus limites geográficos e institucionais circunscritos, tampouco ao se evitar processos decisórios de natureza multifocal e compartilhada. Pelo contrário. Parecem residir justamente no aprimoramento e na insistência dessas premissas, já que elas evidenciam na prática os preceitos conceituais que se buscava discutir.

Aliás, o redesenho operacional implementado pela gestão *lumbung* afirmou-se, ele mesmo, como o principal laboratório metodológico trazido à Documenta – dentre os tantos outros deslocados para o marco expositivo – ao evidenciar em si mesmo uma espécie de experimentação prática das expertises conceituais e procedimentais de tudo aquilo que o Ruangrupa vinha mapeando e investigando. Assim, refletiu também o principal ponto de debate por ele anunciado: o interesse em voltar seu olhar sobre alternativas institucionais possíveis, capazes de lançar um estímulo à descentralização da prática artística e de complexificar as interfaces de interlocução que ela mesmo estabelece com aquilo que se encontra ao seu redor.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Referências Bibliográficas

DARMAWAN, Ade. Entrevista concedida à The Art Newspaper. <<https://www.theartnewspaper.com/2022/09/22/documenta-15-closes-curators-ruangrupa-exhibition-kassel>> [Acessed December, 17, 2022.]

ENWEZOR, Okwui. *Documenta 11, Platform 5: Exhibition of Contemporary Art*. Hatje Cantz Publishers, 2002.

FARAGO, Jason. *Documenta-fifteen: The Art of Making Friends*. The New York Times, 2022. Disponível em: Times.<<https://www.nytimes.com/2022/09/23/arts/design/documenta-15.html>> [Acesso em Nov, 2022.]

KESTER, Grant. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press, 2011.

KHALIL, Nadine. The DIY Chaos of Documenta 15. In: Frieze.<<https://www.frieze.com/article/diy-chaos-documenta-15-2022-review>> [Acesso em Dez, 2022.]

DAVIS, Ben. Documenta 15's Focus on Populist Art Opens the Door to Art Worlds You Don't Otherwise See—and May Not Always Want to. < <https://news.artnet.com/art-world/documenta-15-review-2140149>> [Acesso em Jan, 2023.]

KONSTFACK, Academia de Arte, Estocolmo. *Inland: Ruralidades e Antropologia Cultural em Exposição*. Publicado por Universes in Universe, 2022.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

MELLADO, Justo Pastor. *Escenas Locales: ficción, história y política en la gestión de arte contemporáneo*. Serra Maria de Punilla: Curatoría Forense, 2015, p. 45

MYVILLAGES. *The Rural: Contemporary Art and Spaces of Connection*. Londres: Whitechapel Gallery, 2019.

RUANGRUPA. *Statement on Antisemitism Accusations and the Need for Open Dialogue*. Documenta Archives, 2022.

SHOLETTE, Gregory. *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*. Londres: Pluto Press, 2017.

UNIVERSES. *Fondation Sur le Niger, Hübner Areal, documenta-fifteen, Kassel, 2022*. Universes in Universe, 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

PAOLA FABRES

Curadora e doutora em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2023), atuando nas intersecções entre arte, território e meio ambiente, com foco em metodologias colaborativas e pesquisa situada. É pós-doutoranda pelo PPGCA/UFF e integra o grupo de pesquisa Ynterfluxes Contemporâneos das Artes-Comunidade-Natureza (CNPq), vinculado à linha Arte-Ciências-Ecologia e Meio Ambiente. É também membro do grupo *Arte, Território y Ambiente do Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio* (CONICET), na *Universidad Nacional de San Martín* (Argentina) e pesquisadora da Universidade Federal do ABC (UFABC), onde coordena o projeto de extensão Casco Pós-Balsa: Programa de Integração Arte e Comunidade. Atualmente, sua trajetória combina prática curatorial, ação educativa e investigação crítica em contextos latino-americanos, com ênfase em abordagens interdisciplinares e de base comunitária.

Artigo submetido em 12 de maio de 2025.

Artigo aceito em 30 de julho de 2025.

Como citar: Fabres, Paola Mayer. (2025). Experimentações institucionais: a Documenta-fifteen. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.147428>



Permanência e devir em “objetos indiscerníveis”: conjecturas sobre desvios ontológicos na ciência, arte e design

*Permanence and becoming in “indiscernible objects”:
conjectures on ontological detours in science, art and design*

Sérgio Luciano da Silva

Universidade do Estado de Minas Gerais

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro

Universidade do Estado de Minas Gerais

Resumo

Partimos das análises acerca dos “artefatos”, do historiador do design e da arte, Rafael Cardoso, e sobre os “utensílios” e os “instrumentos”, do historiador da ciência, Alexandre Koyré, que compreendem esses objetos enquanto estáveis em suas classes ontológicas. Em seguida, relacionamos os conceitos dessas classes de objetos com a metáfora do filósofo Vilém Flusser, que vê o design como uma “ponte” entre ciência e arte, e contrapomos à nossa concepção de objetos, dialogando com a filosofia da arte de Arthur Danto, a filosofia do design de Per Galle e a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer. Nos apoiamos em uma gnoseologia de cunho fenomenalista e em uma ontologia relacional, que, acreditamos, contribuem para o entendimento de como objetos podem alterar seus significados movendo-se entre classes ontológicas distintas.

Palavras-chave:

Arte. Filosofia do design. Ontologia. Desvio ontológico. Objetos indiscerníveis.

Abstract

We start from the analysis of “artifacts”, by the historian of design and art, Rafael Cardoso, and on “utensils” and “instruments”, by the historian of science, Alexandre Koyré, who understand these objects as stable in their ontological classes. We then relate the concepts of these classes of objects to the metaphor of the philosopher Vilém Flusser, who sees design as a “bridge” between science and art, and we counterpose it to our conception of objects, dialoguing with Arthur Danto’s philosophy of art, Per Galle’s philosophy of design and Ernst Cassirer’s philosophy of symbolic forms. We rely on a phenomenalist gnoseology and a relational ontology, which, we believe, contribute to the understanding of how objects can change their meanings by moving between distinct ontological classes.

Keywords:

Art. Philosophy of design. Ontology. Ontological detour. Indiscernible objects..

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Resta só um relato
sobre a via que é. Há sinais nela, muitos,
vários, de que o ser é incriado e indelével,
pois completo é, imóvel e ainda infindo.

Parmênides de Eleia — Sobre a natureza, Fr. 8 B DK

Nos mesmos rios entramos e não entramos,
somos e não somos.

Heráclito de Éfeso — Alegorias, 24

O problema do devir, desde os primórdios do pensamento ocidental, é recorrente, por explicitar discursivamente o mundo e a natureza, na corrupção das coisas materiais e na transição entre nascimento e morte dos seres vivos. Não sem razão, historiadores da filosofia e da ciência costumam afirmar que uma das questões capitais para os gregos é a do *movimento*. Os eleatas, como Parmênides e Zenão, e seu seguidor mais ilustre, Platão, buscaram um fundamento que fosse permanente e seguro, para tentar explicar o aparente *caos* e as mudanças no *cosmos*. Na direção oposta, Heráclito afastou-se desses princípios de estabilidade, convencido de que o devir é a essência de tudo o que existe. Depois de 2.500 anos, esse debate não perdeu nada de seu vigor. Em um mesmo campo como a mecânica quântica —uma consistente teoria científica com resultados práticos inquestionáveis— encontramos elementos que podem ser usados para corroborar ambas as teses metafísicas. A quantificação da teoria, por exemplo, é um dos argumentos de físicos e de matemáticos platônicos, defensores de concepções de estabilidade de origem parmenídica. Já o cálculo probabilístico, e os princípios de indeterminação e de complementaridade, apontam para um mundo atômico em completo fluxo heraclitiano. A presente investigação tem *permanência* e *devir* como pano de fundo, não para pensar sobre a materialidade de objetos invisíveis e seus elementos abstratos, mas para refletir sobre o ser em processo nos objetos que transitam entre ciência, arte e design.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

1 Escopo

As pesquisas sobre os objetos (nomeados por vezes artefatos, instrumentos, utensílios, obras e produtos) seguem em diversas frentes, com avanços nos estudos de comunicação, psicologia, arte, história, arquitetura, tecnologia, entre muitos outros campos. Em nossa área de atuação, caminhos como o filosófico, o sociológico, o estético e da comunicação contam com pilares estabelecidos desde Gilbert Simondon (1958), Jean Baudrillard (1968) e Abraham Moles (1972). Nosso interesse encontra-se nos interstícios dos estatutos gnoseológico, epistemológico e ontológico, pela possibilidade de pensar a realidade desses objetos a partir desses segmentos teóricos.

Apesar de ser uma abordagem que inclui a ontologia em suas bases de reflexão, não nos detemos na conhecida teoria do “design ontológico”, propugnada por autores como Terry Winograd e Fernando Flores (1986), Ane-Marie Willis (2006, 2012) e Tony Fry (2006, 2014). Em relação a essa vertente, ao nos apropriarmos de conceitos heideggerianos, para fundamentarmos algumas de nossas investigações precedentes (SILVA; DE MORAES, 2019a, 2019b), e que reverberam na atual, não partimos, como esses autores, de uma teoria estritamente atrelada a princípios filosóficos e hermenêuticos de Heidegger e Gadamer, mas da escolha por um crivo ontológico que é frutífero e complementar ao epistemológico, quando se trata de compreender determinadas características do design e de seus objetos. Quanto à gnoseologia, esse campo, que se constitui como um arcabouço teórico que delimita as condições gerais do conhecimento nas relações entre sujeito e objeto (Hessen, 2000), distingue-se da epistemologia, que está a cargo de teorias específicas de cada ciência ou campo do conhecimento particular. Nesse sentido a gnoseologia também é estratégica para nós, por permitir identificar algumas posições dos autores envolvidos, assim como explicitar as nossas.

Além disso, se, por um lado, nossos argumentos se estabelecem calcados na tríade da ontologia, gnoseologia e epistemologia, por outro, atuamos de modo distinto da tradição platônica (SILVA, 2020), buscando uma via *relacional* entre design, arte e ciência, enquanto campos *distintos*, mas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

não *hierarquizados*. Nesta esfera, estamos de acordo com o que defende Ernst Cassirer, acerca da autonomia das áreas do saber, especialmente no terceiro volume de sua obra, *"A filosofia das formas simbólicas"* (2011). Seguimos de perto a interpretação de Mario Porta (2010, 2011), que não vincula a filosofia das formas simbólicas à semiótica, nem à obra de Charles S. Peirce e ao pragmatismo, mas defende a tese de uma continuidade da obra de Cassirer dentro do neokantismo, com a introdução de suas próprias concepções e diferenças em relação ao pensamento kantiano. E consequentemente, nos afastamos, como será visto, de uma tradição ontológica de caráter *substancialista*, com a qual trabalhamos por um longo período, e das posições gnoseológicas realista e idealista, acerca da essência dos objetos, em favor de uma visão próxima à fenomenalista, em consonância com nossa compreensão da realidade.

A pesquisa atual faz parte de uma produção mais ampla, que assumiu o formato sintético de artigos, dada a complexidade e extensão do tema, e, portanto, pressupõe resultados de investigações anteriores: (SILVA; DE MORAES, 2019a, 2019b), (SILVA, 2020) e (SILVA; RIBEIRO, 2020). No presente ensaio, damos continuidade à elaboração do conceito de *desvio ontológico*¹ (SILVA, 2020), associado ao devir em objetos do design. Ao propormos um escrutínio na essência ontológica de objetos dessa natureza, e o entendimento dessa operação ou desse *processo* —para usar uma expressão do design—, acreditamos ser possível apontar novos rumos para a aplicação de um conceito que pode auxiliar na identificação de novas classes de objetos e especular sobre a ampliação da realidade que tais usos conscientes podem produzir.

Nos estudos da "cultura material", o historiador da arte e do design Rafael Cardoso (1998) se debruça e faz uma síntese histórica, dialogando com o arquiteto Adrian Forty (1986), entre outros autores e suas obras, já há algum tempo disseminadas nas mais diversas comunidades das áreas

¹ *Desvio ontológico (ontological detour)* não tem a mesma finalidade de *"ontological shift"*, empregado por Anne-Marie Willis na constituição da "teoria do design ontológico", ao refletir sobre o conceito de "coisa" heideggeriano. Também não tem a mesma significação, uma vez que para Willis "O design ontológico acontece quer o sujeito que percebe [...] esteja ciente disso ou não." (WILLIS, 2006, p. 81, tradução nossa), enquanto para nós, o sentido de *desvio ontológico* exige atitude consciente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

sociais e humanas. A escolha de um artigo específico deste autor, como ponto de partida, deve-se a três motivos.

Em primeiro lugar, Cardoso atrai a nossa atenção não somente por suas reflexões de caráter epistemológico, que, no nosso entendimento, mesmo de modo implícito, identificam uma ruptura e questionam a hierarquia entre ciência, técnica e arte, de inspiração platônica, mas também porque, como veremos, apontam para o fértil território da ontologia.

Em segundo, aliado a essa perspectiva, Cardoso se liga ao pensamento do filósofo Vilém Flusser, com acordos e desacordos entre ambos, que são pertinentes às origens da filosofia do design. Essas ligações não se restringem somente aos temas que esses dois autores abordam. Cardoso, interessado na obra flusseriana, organizou e escreveu a *Introdução* do livro *"O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação"*, de Flusser (2007), cujo subtítulo sinaliza para a relevância e a singularidade dessa obra. E, mais importante para a nossa abordagem, o pensamento de Flusser recua no tempo em relação a outros trabalhos sobre esse tema, que emergem a partir da virada do século XX para o XXI, e em relação a autores considerados referenciais em filosofia do design, como Alain Findeli (1998), Terence Love (2000), Richard Buchanan (2000), Nigel Cross (2001), Per Galle (2002, 2007), Bruno Latour (2009) e Stéphane Vial (2015). Assim, ir até Flusser justifica-se tanto pelas suas abordagens inusitadas quanto pela precedência de algumas de suas ideias e intuições, pois, este pensador morre em 1991. Seu ensaio de onde recolhemos o conceito de design como ponte entre ciência e arte, *"Sobre a palavra design"*, publicado em *"O mundo codificado"*, em 2007, encontra-se no livro *"The shape of things"*, de 1999² e em uma publicação alemã anterior, *"Vom Stand der dinge"*, de 1993. Outro artigo de sua autoria, *"Da ficção"*, que, veremos, aproxima-se de uma ontologia relacional, como em Cassirer (2011), é publicado pela primeira vez no *"Diário de Ribeirão Preto"*, em 1966.

2 Per Galle inclui *The shape of things* na seleta bibliografia do Centre for Philosophy & Design (CEPHAD) no site da Royal Danish Academy: <<https://royaldanishacademy.com/cephad-centre-philosophy-design/cephad-bibliography-philosophy-design>>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

O terceiro motivo está relacionado a algumas das ideias de Cardoso (1998) que se conectam com conceitos estabelecidos ainda na primeira metade do século XX pelo historiador da ciência e epistemólogo Alexandre Koyré³. Tais conceitos, de caráter epistemológico, revelam posições de base gnoseológica, semelhantes em Koyré e Cardoso, que permitem compreender um pouco da visão do segundo autor acerca dos objetos do design, contraposta à nossa compreensão. Neste contexto, as perguntas elencadas por Per Galle, em seu artigo de 2007, *Philosophy of design: an introduction*, ainda fazem sentido e contribuem para delimitar nosso escopo:

1. O que distingue o design (arquitetura, engenharia, software, etc.) de outros empreendimentos intelectuais, como ciência ou tecnologia?
2. Como os conceitos de design e artefato estão relacionados? Por exemplo, eles são definíveis em termos um do outro? É uma condição necessária, suficiente ou necessária e suficiente para algo ser um artefato que foi projetado; pode haver artefatos sem design?
3. Qualquer que seja a resposta à última pergunta, parece claro que sempre há design sem artefatos, pois no momento em que um dado artefato foi projetado, ele ainda não havia sido construído. No entanto, os designers falam sobre o que projetam como se houvesse artefatos sobre os quais eles possam falar. Como isso pode ser explicado? As declarações do discurso do design são verdadeiras, falsas ou mesmo significativas? Se sim, o que as torna assim? Se não, a que propósito o discurso do design poderia servir?
4. Que suposições ontológicas e epistemológicas devem ser feitas para explicar o aparente fato de que os designers podem saber ou prever as propriedades de um artefato, que não existe para ter propriedades?
5. Considerando os universais como aquilo que pode ser predicado das coisas, o design pode ser visto como a seleção (ou criação?) de um ou mais universais a serem predicados de algum artefato futuro. Usando essa abordagem para teorizar sobre design, deve-se esperar que a distinção tradicional entre teorias nominalistas, conceptualistas

3 As ideias de Koyré influenciaram, entre outros, Popper (1972, 1975) e Kuhn (1987), filósofos da ciência cujos pensamentos continuam subsidiando novas teorias em epistemologia das ciências naturais, sociais e humanas. Um clássico exemplo dessa influência no design é o artigo seminal de Rittel e Webber (1973), e a posterior e crescente literatura acerca dos conceitos de “problemas perversos” e “problemas domesticados” estabelecidos por ambos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

e realistas dos universais seja transportada para as teorias de design. Como seriam as teorias de design dos três tipos e quais seriam seus pontos fortes e fracos? (GALLE, 2007, p. 2-3) Tradução nossa.

O recorte na lista original de sete itens de Galle impressiona não só pelo número de perguntas pertinentes, voltadas para a compreensão de fundamentos metafísicos do design, como também pela dificuldade de se encontrar respostas definitivas, ou mesmo precisas, para tais questões. Se um dos fundamentos da filosofia é colocar problemas, ou seja, problematizar antes de simplesmente buscar respostas, propomos seguir com este ensaio sem perder de vista essas questões.

2 A mediação da Ponte Flusseriana

O artigo de Rafael Cardoso, *“Design, cultura material e o fetichismo dos objetos”* (1998), apesar de considerado por ele mesmo mais um ensaio ou “um exercício de especulação”, aprofunda-se, ao longo de 29 páginas, em um amplo espectro de questões. Nosso interesse aqui se restringe aos dois níveis de significados propostos, para o que este autor nomeia “artefatos”. Ele estabelece os artefatos como uma das particularizações dos objetos: “Mais correta do que ‘objeto’, no contexto atual, seria a palavra ‘artefato’, a qual se refere especificamente aos objetos produzidos pelo trabalho humano, em contraposição aos objetos naturais ou acidentais.” (CARDOSO, 1998, p. 19). No primeiro nível, encontram-se os significados essenciais, em seus aspectos ontológicos e epistemológicos. No segundo, incorporam-se os significados não inerentes dessa classe de objetos. Cardoso elabora algumas definições chave, para formar uma base de onde partem suas ideias:

Partamos, então, para um esboço de definição: o design é, em última análise, um processo de investir os objetos de significados, significados estes que podem variar infinitamente de forma e de função, e é nesse sentido que ele se insere em uma ampla tradição ‘fetichista.’ (CARDOSO, 1998, p. 28-29)

Considerando que a atribuição de significado está longe de se restringir aos aspectos materiais, essa definição de design como “um pro-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

cesso de investir os objetos de significados" por si só indica uma compreensão do design que não necessariamente está vinculada à produção material. Cardoso partindo desse "esboço", busca distinguir o campo do design em relação ao da arte, do artesanato e da ciência, empregando a palavra *artifício*, o que nos remete às análises de Vilém Flusser sobre a mesma questão:

Em inglês, a palavra design funciona como substantivo e também como verbo (circunstância que caracteriza muito bem o espírito da língua inglesa). Como substantivo significa, entre outras coisas, "propósito", "plano", "intenção", "meta", "esquema maligno", "conspiração", "forma", "estrutura básica", e todos esses e outros significados estão relacionados a "astúcia" e a "fraude". Na situação de verbo —to design— significa, entre outras coisas, "tramar algo", "simular", "projetar", "esquematizar", "configurar", "proceder de modo estratégico". (FLUSSER, 2007, p. 181)

Se Flusser procura reforçar as acepções do conceito de astúcia, fraude, simulação e trama, centro de seu interesse para compreender o design como um artifício, Cardoso busca ampliar o horizonte de sentido desse campo em suas origens:

O que eu quero enfatizar aqui é que o esforço histórico do design para afastar-se do sentido artesanal e individualista da tradição artística ocidental e para acercar-se de uma pretensa objetividade científica e tecnológica acarretou, entre outros resultados, uma relativa perda de consciência do teor artificioso do campo. Não quero dizer de modo algum que o design não passe de uma espécie de artifício, no sentido pejorativo de fingimento ou artimanha. Quero antes recuperar o sentido mais primitivo da palavra artifício: o de habilidade ou engenho, de inventividade e —por que não dizer?— de criatividade. O ato de projetar tem na sua essência um componente básico de criação, de artifício, que não difere substancialmente daquele mesmo elemento factício (no sentido de 'feitura') que está por trás do artesanato, da arte e até da magia, segundo Kris e Kurz.²⁶ Em todos esses casos, o artifício da coisa consiste em dar forma às idéias: em gerar o fato material e concreto a partir de um ponto eminentemente imaterial e abstrato. O que distingue o design de grande parte do artesanato, da arte e —presumo eu— da magia, é que no design o fato material (*factum*) que se pretende gerar não é feito (*factus*) pelo mesmo indivíduo que deu início ao processo ao conceber a idéia. (CARDOSO, 1998, p. 29–30)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Não é necessário esforço para correlacionar essa citação de Cardoso com o primeiro e segundo itens da lista de Galle (2007, p. 2-3), respectivamente sobre o que distingue o design de outros campos e sobre seus vínculos com os artefatos. Em relação ao conceito de artifício, até onde podemos investigar, etimologicamente, é difícil precisar qual é o sentido mais “primitivo” para essa palavra. Independentemente de ser discutível qual sentido dela é o mais primordial, se o de engenho ou de fingimento, a posição de Cardoso indica sua predileção pela primeira acepção, bem justificada por estar associada à criatividade, e, diríamos, um sentido grego⁴. Essa determinação é reforçada uma vez que na mesma citação, este autor explicita que entende por artifício o “dar forma às idéias”, partindo do “imaterial” e do “abstrato”, o que reflete um caráter, além de grego, platônico. Porém, essa não é uma associação simples de ser estabelecida, uma vez que em Platão existe uma correspondência conceitual entre ideia (ιδέα) e forma (εἶδος). Assim, se nos atemos somente ao sentido platônico, é tautológico “dar forma às idéias”. Mas, simultaneamente, Cardoso propõe o design como uma esfera de concepção de ideias, o que do nosso ponto de vista também implica admitir um componente platônico de objetividade em seu conceito.

Em contraponto a essa posição, este autor também caminha em um sentido inverso, mas complementar, de valorizar a criatividade da arte, criticando o “esforço histórico”⁵ do design de se afastar dos aspectos individualistas e artesanais, e se aproximar de elementos como a objetividade, normalmente associados à ciência e tecnologia. Por fim, Cardoso une esses elementos dialógicos diversos em uma caracterização complexa do design:

4 Para uma análise sobre a visão grega de engenho e astúcia e suas ligações com o ideal de conhecimento, ver Silva e Ribeiro (2020).

5 A afirmação de Cardoso sobre esse “esforço histórico do design” (CARDOSO, 1998, p. 29-30) não é unanimidade entre historiadores do design. Beat Schneider, por exemplo, caminha em sentido oposto e entende que: “Uma tradição forte e até agora dominante na história do design, desde a industrialização até a atualidade, é marcada pela motivação artística, pela inspiração artística para um design expressivo. Essa tradição se manifesta na tendência a fetichizar a própria prática como artística e desobrigar-se à argumentação racional e cultivar a aura do design de autor” (SCHNEIDER, 2010, p. 260).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Quero sugerir, portanto, que a atividade do design caracteriza-se mais como um exercício de processos mentais (artifício/engenho) do que de processos manuais (artes aplicadas ou plásticas, propriamente ditas) e, como tanto, assemelha-se ao fetichismo, que também forja uma ligação entre o imaterial e o material sem passar necessariamente pela feitura.²⁷ (CARDOSO, 1998, p. 30)

²⁷ Ignorando, por um momento, o fato de que o designer depende tradicionalmente de meios de expressão manuais, e até artísticos, para transmitir as suas concepções. Esta questão tem que ser sempre levada em consideração ao problematizar a relação entre design e arte. [nota em pé de página do autor]

Aqui se condensa mais um ponto relevante do que entendemos como uma comunhão de ideias de Cardoso e de Flusser. Com articulação distinta, Cardoso partilha da visão de Flusser de procurar a interação entre áreas diversas do saber, mesmo não assumindo explicitamente em seu artigo uma crítica e proposição de mitigar a cisão dessas áreas. Prova dessa comunhão é que o texto marginal, mas não menos relevante, da nota 27, anterior, deixa claro sua atenção às relações entre design e arte. Deste modo, os componentes em oposição dialeticamente mesclados por Cardoso em sua definição ambivalente do design —de um lado uma objetividade de cunho platônico e epistêmico e de outro, um fetichismo quase mágico, subjetivo e, por que não dizer, artístico— não são difíceis de serem associados ao conceito do que chamamos *Ponte Flusseriana*, que faz do design o elo de ligação entre ciência e arte.

A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um lado, o ramo científico⁶, quantificável, “duro”, e por outro o ramo estético, qualificador, “brando”. Essa separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX. A palavra design entrou nessa brecha como **uma espécie de ponte entre esses dois mundos**. E isso foi possível porque essa palavra exprime a conexão interna entre técnica e arte. E por isso design significa aproximadamente aquele

6 Flusser, em seu modo ensaístico de escrita, não se preocupa em explicitar as diferenças entre ciência e técnica, permutando o uso desses dois conceitos. Essa também é uma postura adotada, por exemplo, por Platão, em alguns momentos de seus diálogos, como em *A república* (1987), em relação aos conceitos de *tékhnē* e *epistémē*. (SILVA; RIBEIRO, 2020, p. 328)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

lugar em que arte e técnica (e, consequentemente, pensamentos, valorativo e científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura. (FLUSSER, 2007, p. 183-184, **negrito nosso**).

Flusser, neste sentido, reforça nossa interpretação ao contrapor de um lado o "quantificável" associado a uma visão de ciência (claramente de inspiração racionalista e, por que não dizer, originariamente platônica) e por outro o "estético" e "qualificador" ligado à arte. Portanto, de modo correlato à *Ponte Flusseriana*, em Cardoso, o imaterial produz o material, não sendo nos dois autores mediado necessariamente pela operação do fazer, mas pelo "artifício" do design. Cardoso mantém esse entendimento no livro *"Uma introdução à história do design"*, publicado uma década depois desse artigo:

Em vez de contratar muitos artesãos habilitados, bastava um bom designer para gerar o projeto, um bom gerente para supervisionar a produção e um grande número de operários sem qualificação nenhuma para executar as etapas, de preferência como meros operadores de máquinas. (CARDOSO, 2008, p. 34).

Atento às questões sociais, Cardoso entende que tal determinação, entre conceito abstrato e fazer concreto, em outras palavras, *projeto* e *execução*, pode ser comprovada na prática, com ganhos e perdas para o ser humano, desde a Revolução Industrial, quando a divisão de tarefas entre designers e artesãos/operários torna-se evidente. Mas o ponto que nos interessa é que para Cardoso, o design caracteriza-se por ser um "processo mental" sem a intervenção da execução material, ficando a produção a cargo de profissionais que não o designer. Neste contexto, a pergunta de Galle, "pode haver artefatos sem design?" (GALLE, 2007, p. 3, tradução nossa) torna-se mais aguda, contundente, obrigando-nos a avançar nesse território.

3 A essência ontológica e epistemológica dos objetos

Retornando ao artigo de 1998, atentemos ao modo como Cardoso constrói a ligação entre os conceitos de design e de designer com dois níveis de significados dos objetos na subcategoria dos artefatos:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Quero sugerir aqui que os artefatos, mesmo não possuindo significados permanentes ou fixos, são capazes de conter significados ligados tão intimamente à sua natureza física e concreta, que estes podem ser considerados mais ou menos 'inerentes', ou seja, estáveis em um grau infinitamente maior do que qualquer significado verbal [...] (CARDOSO, 1998, p. 32)

Cardoso estabelece então outra diferenciação que nos interessa, por distinguir dois aspectos de significação quanto à essência desses objetos. Avancemos na sua linha de raciocínio:

[...] mesmo que não funcione e mesmo que seja apropriado para outro uso (e.g., como um peso de papel ou um elemento decorativo), o relógio retém pelo menos dois níveis de significação que dificilmente são apagados: primeiramente, a sua identificação como exemplar de uma classe específica de objetos (a sua essência ontológica) e, em segundo lugar, o fato de remeter à medição da passagem do tempo (a sua essência epistemológica). (CARDOSO, 1998, p. 32)

Acreditamos que a escolha que Cardoso faz do relógio, como exemplo para as duas classes de objetos, não é arbitrária. Koyré (1991), seguido do teórico do design Tomás Maldonado (2012), indica que a mudança operada no surgimento da ciência moderna, com consequências para a Revolução Industrial, é de ordem da precisão. Vale ressaltar as palavras de Maldonado sobre três pilares da modernidade científica e tecnológica, base da revolução industrial dos séculos XVII e XVIII, que fomentará aspectos formais de disciplinas como o design: "Um universo no qual a observação escrupulosa, a medição acurada e a quantificação exata transformaram-se nos três elementos que sustentam o mundo do engenho estrutural e funcional." (MALDONADO, 2012, p. 178). E Koyré recorre ao exemplo do relógio e do cronômetro, que, segundo ele, têm origens distintas: o primeiro, um utensílio impreciso para o uso cotidiano e o segundo, um instrumento de medição para uso científico, epistêmico:

Todavia, não foi da relojoaria dos relojoeiros que finalmente saiu a relojoaria de precisão. O relógio dos relojoeiros nunca ultrapassou —e jamais poderia fazê-lo— o estágio do "quase" e o nível do "mais-ou-menos". O relógio de precisão, o relógio cronométrico, tem uma origem totalmente distinta. De modo algum é uma promoção do uso

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

prático do relógio. Ele é um instrumento, ou seja, uma criação do pensamento científico ou, melhor ainda, a realização consciente de uma teoria. É verdade que, uma vez realizado, um objeto teórico pode se tornar um objeto prático, objeto de uso corrente e cotidiano. [...] Mas não é a utilização de um objeto que determina a sua natureza: é a estrutura; um cronômetro continua sendo um cronômetro, mesmo que marinheiros o empreguem. E isso nos explica por que não se atribui aos relojoeiros mas aos sábios, não a Jost Burgi e a Isaak Thuret mas a Galileu e a Huygens (assim como a Robert Hooke) as grandes invenções decisivas, a quem também devemos o relógio de pêndulo e o relógio regulado de mola. (KOYRÉ, 1991, p. 283)

A ideia de que os instrumentos possuem fundamentos epistemológicos, isto é, uma teoria subjacente à sua concepção e produção, faz sentido e justifica a relevante distinção entre técnica e tecnologia. Koyré propõe tal distinção ao identificar como surge a tecnologia a partir da ciência: “O que, é bem verdade, não significa que a ciência não possa se voltar para a técnica e fazer a *teoria da prática*; é justamente aí que surge a *tecnologia* [...]” (KOYRÉ, 1991, p. 267). No entanto, Koyré entende que a essência de um instrumento permanece, mesmo quando é usado cotidianamente, de modo prático, como um cronômetro para saber somente as horas e não milissegundos em um laboratório. Assim, quando este epistemólogo afirma que é a *estrutura* que determina a *natureza* de um objeto e não o *uso*, ele está implicitamente defendendo que a essência ontológica dos objetos, da classe dos instrumentos não se altera. Cardoso, até onde pudemos entender, identifica também essas estruturas e faz uma distinção entre os significados inerentes ou “mais ou menos ‘inerentes’” e os não essenciais. Porém, ele nos alerta, como antes dele, Koyré, para mudanças de significados dos artefatos que podem ocorrer com o passar do tempo:

Se pensarmos no artefato não como uma entidade abstrata mas a partir de exemplos concretos, torna-se evidente que nenhum objeto possui um significado monolítico ou fixo. Os artefatos existem no tempo e no espaço e vão, portanto, perdendo sentidos antigos e os adquirindo novos à medida que mudam de contexto. (CARDOSO, 1998, p. 31)

Quando cotejamos os discursos desses dois autores sobre o relógio, devemos ter em conta que Koyré propõe a classe ontológica dos *instru-*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

mentos, enquanto Cardoso, a classe dos *artefatos*, cada um com suas diferenças de sentido. De qualquer modo, ambos os autores tem uma compreensão de que os significados originários e constitutivos desses gêneros de objetos, ligados à estrutura (Koyré), ou a essência (Cardoso), *tendem* a se preservar e ser mais *estáveis* que aqueles adquiridos com o passar do tempo e a popularização de seus usos e aplicações:

Existem apenas dois mecanismos básicos para investir o artefato de significados: a atribuição e a apropriação, os quais correspondem, em linhas gerais, aos processos paralelos de produção/distribuição e consumo/uso. Varia o grau de estabilidade dos diversos significados (sua capacidade de 'aderência' ao artefato) mas, grosso modo, pode-se dizer que os significados atribuídos no momento de produção/distribuição tendem a ser mais duradouros e universais do que aqueles advindos das instâncias múltiplas de apropriação pelo consumo/uso. (CARDOSO, 1998, p. 33)

Como vimos, Koyré é mais assertivo do que Cardoso quanto à permanência de significados de um dado objeto. Mas apesar dos argumentos bem estruturados de ambos, discordamos das suas conclusões acerca do grau de preservação dessas propriedades nos objetos em seus diversos usos. Para compreender nossa divergência é necessário irmos ao que acreditamos ser a sua causa, e que passa da esfera ontológica para a da teoria do conhecimento. Nosso entendimento é de que subjacente às posições assumidas pelos dois teóricos, acerca da natureza e essência dos objetos, existe uma convicção em ambos que é de origem gnoseológica. Assim, vamos seguir o que propõe Galle no quinto item de sua lista:

Considerando os universais como aquilo que pode ser predicado das coisas, o design pode ser visto como a seleção (ou criação?) de um ou mais universais a serem predicados de algum artefato futuro. Usando essa abordagem para teorizar sobre design, deve-se esperar que a distinção tradicional entre teorias nominalistas, conceptualistas e realistas dos universais seja transportada para as teorias de design. Como seriam as teorias de design dos três tipos e quais seriam seus pontos fortes e fracos? (GALLE, 2007, p. 3, tradução nossa)

Grosso modo, pressupondo que o conhecimento, em seu sentido geral, se estabelece em uma relação entre *sujeito cognoscente* e *objeto a ser*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

conhecido (HESSEN, 2000), as afirmações de Koyré e Cardoso poderiam sinalizar para uma compreensão dessa relação de caráter *realista* uma vez que ambos entendem o objeto possuindo propriedades constitutivas intrínsecas e reais. No entanto, como ambos tratam não de objetos naturais, mas construídos pelo ser humano, o sujeito cognoscente é também aquele que cria tais objetos (relógio/cronômetro). Assim, o vínculo de significado encontra-se na atribuição do sujeito. Neste sentido específico, ambos se aproximariam do *idealismo*⁷, posição que entende que o objeto é antes de tudo *construído* na consciência do sujeito. Nossa posição, em certa medida *fenomenalista*, procura mediar os extremos realista e idealista: entendemos que os objetos —sejam eles naturais ou artificiais— são constituídos a partir de uma união de elementos sensíveis (empíricos) e inteligíveis (intelectivos) e o *sujeito* (enquanto sujeito do conhecimento) é quem procede com essa união, no ato de conhecer e de criar.

4 O devir em objetos “indiscerníveis”

A partir dessa diferenciação, podemos articular de modo consistente nossa posição acerca da essência dos objetos e conduzi-la para o âmbito da ontologia. Se o sujeito participa cognitiva e produtivamente da constituição do objeto, os aspectos estruturais ou essenciais, que estariam, segundo Koyré e Cardoso, mais fortemente ligados ao significado íntimo dos objetos estabelecidos na criação (sejam eles das subcategorias dos instrumentos, artefatos e utensílios, ou de outros gêneros, como artísticos) podem ultrapassar as fronteiras de seus sentidos originais por meio da compreensão e ação do sujeito. Com esse movimento, incorporam novas características, abandonam antigas, desviando-se para outras classes ontológicas. Assim, quando se faz uso de um cronômetro, fora do âmbito da pesquisa científica, para o qual foi originalmente concebido, tal objeto deixa de ser compreendido ontologicamente como um instrumento de precisão e se torna um artefato, ou utensílio de uso cotidiano. Em nossa

7 Até onde investigamos, Koyré e Cardoso não se declaram idealistas. Esta inferência se justifica somente para distinguir nossa posição em relação às concepções gnoseológicas de ambos, tendo por base suas análises acerca de objetos criados *especificamente* pelo ser humano.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

perspectiva, um objeto não precisa sofrer qualquer alteração física para movimentar-se de uma classe ontológica a outra, uma vez que esse devir, ou mudança, não é determinado somente pelo objeto, mas também pelo sujeito. Mas até onde a trilha do devir nos conduz? Prosseguir no diálogo com Cardoso e Koyré, aprofundando mais em seus exemplos, revela outros aspectos da questão.

Retomar o exemplo do cronômetro/relógio é oportuno devido ao fato de ser referência não somente para Cardoso, mas também para Koyré. Assim, em nossa compreensão, se o tipo de uso ou relação com um objeto pode levá-lo a mudar de classe ontológica, independentemente de sua estrutura física, um cronômetro, teoricamente concebido, posteriormente construído e entendido como instrumento científico, torna-se um utensílio de uso pessoal, não só nas mãos de marinheiros, discordando do clássico exemplo de Koyré, mas até nas mãos de um cientista em seu laboratório, caso ele o utilize no cotidiano para, por exemplo, saber, se está na hora do almoço.

Neste ponto, e atentos à questão dos universais (quinto item da lista de Galle), é crucial podermos diferenciar a clássica ontologia substancialista da relacional. Para os partidários da primeira, a permanência e a estabilidade dos objetos impedem, ou, pelo menos, limitam muito sua mudança. No exemplo em pauta, a dificuldade em se admitir o devir, deve-se em parte ao fato de que ambos os objetos, cronômetro e relógio são *“indiscerníveis”* em quaisquer desses usos e aplicações. E para os substancialistas, se a substância não muda, sua classe ontológica também não.

Lembremos que em citação anterior, Cardoso imagina a circunstância de um relógio que não funciona ter “outro uso” como “um peso de papel ou elemento decorativo”. Mas mesmo no caso de um adorno, em que o uso foi mitigado, segundo esse autor, os níveis de significação ontológico e epistemológico “difícilmente são apagados” (CARDOSO, 1998, p. 32). Assim, para evidenciar nossos argumentos, seguiremos o exemplo apresentado por Cardoso buscando uma distinção ontológica que ultrapasse o uso decorativo proposto por ele, de modo hiperbólico, intencionalmente em direção ao campo da arte.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Nesta etapa, novamente a ponte flusseriana, com sua formulação de conectar ciência e arte, serve-nos de guia: um objeto que transite do uso cotidiano para a arte (SILVA, 2020), será complementar ao uso do cronômetro/relógio que vai da ciência/técnica até o cotidiano, ligando-se conceitualmente à metáfora de Flusser.

Desde Marcel Duchamp não nos faltam exemplos desse movimento de objetos do design para a arte (SILVA, 2020). O conhecido urinol que passou a levar o título de a Fonte, quando esse artista propôs e tal objeto foi aceito no mundo da arte, é somente uma de inumeráveis “transfigurações” —na expressão do filósofo da arte, Arthur Danto (2005)—, de artefato ou utensílio cotidiano em obra de arte, que proliferam desde então. Do ponto de vista *físico* do objeto, Duchamp apenas acrescentou uma assinatura, que não era a sua. Nesse sentido, urinol/Fonte e outros *ready-mades* são exemplos paradigmáticos tanto quanto o cronômetro/relógio, porque, ao mesmo tempo em que não existe nenhuma mudança física identificável, passam a pertencer a outras classes de objetos. Se não fossem de outras categorias ontológicas, o que distinguiria esses objetos do design e do cotidiano, de artefatos científicos e de obras de arte? Conforme afirma Danto:

A teoria institucional da arte não explica, embora permita justificar, por que a Fonte de Duchamp passou de mera coisa a obra de arte, por que aquele urinol específico mereceu tão impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada. A teoria deixa ainda em aberto o problema de outros objetos indiscerníveis, dos quais um é uma obra de arte e o outro não. (DANTO, 2005, p. 39)

Além de não aceitar a teoria institucional da arte para a solução do problema dos “indiscerníveis”, Danto complementa:

[...] aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico — estamos lidando com ordens de coisas completamente diferentes. (DANTO, 2005, p. 157)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Se concordarmos⁸, pelo menos em parte, com Danto, uma consequência dessa diferenciação é que onde existia uma espécie ou classe de objetos, passam a existir duas. Portanto, nesse segundo exemplo, a duplicação conecta o cotidiano e a arte através do design, de modo correlato ao primeiro exemplo, com as classes do cronômetro e do relógio conectando cotidiano e ciência. Em ambos ocorre um *desvio ontológico*. Tal desvio, que conduz a outras classes de objetos e até produz novas, pode acontecer pela apropriação dos usuários, ou pela ação de cientistas, artistas, designers e outros profissionais que atentos aos seus campos, atuam dinamicamente desviando propósitos e significados dos objetos. Por outro lado, em qualquer desses exemplos, tanto na perspectiva ontológica de viés substancialista quanto na gnoseológica de base realista ou idealista, um desvio seria inconcebível, por essas visões resistirem ao devir. Mas se nos apoiamos numa gnoseologia de cunho fenomenalista e numa ontologia relacional, passamos a ter condições de reconhecer mais facilmente quando essas ampliações da realidade ocorrem, e, no âmbito pragmático, aumentamos as possibilidades de produzi-las intencionalmente. Além disso, acrescentamos elementos conceituais às teorias, tornando-as mais aptas a compreender e explorar aspectos de objetos que cada vez mais vêm se constituindo de modo multifacetado.

5 O design e a ampliação da realidade

Como é de se esperar em teoria, as concepções que temos acerca dos objetos invariavelmente trazem consequências não somente para o campo de pesquisa, mas também para a prática, e não podem ser menosprezadas. Não poderia ser diferente com a proposta de Cardoso:

Não cabe ao design atribuir relogiosidade a um relógio, pois este já o possui necessariamente, com ou sem a participação de um designer no processo de produção. Não, a função do designer não é de atribuir ao objeto aquilo que ele já possui, aquilo que já faz parte (in haerere)

8 Acompanhamos Heidegger (2004) que não compartilha essa ideia de degradação e de rebaixamento ontológico dos demais objetos em relação às obras de arte. Para Heidegger a arte é essencial para ampliar a compreensão dos chamados objetos utilitários ou *utensílios*. (SILVA; DE MORAES, 2019a)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

da sua natureza, mas de enriquecê-lo, de fazer colar —aderir mesmo (ad haerere)— significados de outros níveis bem mais complexos do que aqueles básicos que dizem respeito apenas à sua identidade essencial. (CARDOSO, 1998, p. 35)

Não recusamos o valor do enriquecimento que Cardoso propõe como “a função do designer”. Mas essa compreensão das “atribuições” do design pode conduzir à ideia defendida, entre outros, pelo filósofo Bruno Latour (2009), de que este campo nunca inicia suas criações do zero (*“ex-nihilo”*), o que é, no nosso entendimento, uma visão reducionista. De modo diverso, pensamos como Richard Buchanan, quando afirma “O problema para os designers é conceber e planejar o que ainda não existe, e isso ocorre no contexto da indeterminação dos wicked problems, antes que o resultado final seja conhecido.” (BUCHANAN, 1992, p. 18, tradução nossa). Tal entendimento coaduna com o terceiro item da lista de Galle: “[...] parece claro que sempre há design sem artefatos, pois no momento em que um dado artefato foi projetado, ele ainda não havia sido construído.” (GALLE, 2007, p. 3, tradução nossa)

Assim, entendemos que é inerente ao design a concepção de objetos ainda não existentes. Quando um designer (trabalhando isoladamente, em grupo, ou, como vem ocorrendo cada vez mais, em equipes multidisciplinares) desenvolve um novo artefato ou instrumento (seja esse objeto, algo “original”, como uma invenção, ou uma reunião inusitada de conceitos e ideias já existentes), o mundo se amplia com a inclusão de um novo item à realidade. Essa ampliação não é de “aderência” de significados, mas de ordem de significação mais profunda, existencial e ontológica. Se, para dar conta dessa compreensão de ordem ontológica, no âmbito da gnoseologia concebemos o objeto atrelado a um sujeito que devém, tal compreensão não impede que um objeto possa continuar sendo enriquecido por “funções”, que também contribuem para ampliar seus significados.

Uma das vantagens de se compreender o design como uma ponte, que conecta territórios autônomos e com limites indeterminados, é a possibilidade de franquearmos esferas do conhecimento que, teoricamente (no sentido literal dessa palavra), não teríamos acesso e onde não poderíamos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

agir, caso as fronteiras desse campo fossem claramente delimitadas. Essa atuação não pode ser considerada como capaz apenas de enriquecer, por mais que a valorização dos artefatos seja entendida como um processo em um nível mais complexo. *O design opera uma ampliação da realidade, ou em outras palavras, uma operação ontológica, como também procedem, cada uma a seu modo, e, autonomamente, a ciência e a arte.*

No âmbito geral das teorias, concordamos com Galle quando ele fala em “pontos fortes e fracos” (quinto item), uma vez que áreas metafísicas sempre produziram polêmicas e debates infundáveis e nenhuma conclusão definitiva. De nossa parte, acreditamos que essa *indeterminação* é salutar (SILVA; DE MORAES, 2019b), quando se tratam de teorias que, nas palavras de Karl Popper (1972, 1975), não podem ser refutadas (falseadas) empiricamente como na ciência, mas que propõem fundamentos racionais, como também defende Edwin A. Burttt (1983). Por esse mesmo motivo, a seção atual não foi nomeada *Conclusão*, nem sequer *Considerações Finais*. Deste modo, com um espírito heurístico e especulativo finalizamos este ensaio, retomando alguns elementos do diálogo com Cardoso e Flusser, elementos esses que contribuem para justificar nossa posição contígua ao fenomenalismo não substancialista.

Como vimos, Cardoso afirma que “[...] no design o fato material (*factum*) que se pretende gerar não é feito (*factus*) pelo mesmo indivíduo que deu início ao processo ao conceber a idéia.” (CARDOSO, 1998, p. 29–30). Além disso, que “[...] a atividade do design caracteriza-se mais como um exercício de processos mentais (artifício/engenho) do que de processos manuais [...]” (CARDOSO, 1998, p. 30). Assim, é plausível supor que Cardoso se posicione ao lado de Galle, pelo menos em relação ao entendimento de que os “*artefatos*” (na expressão de ambos) procedem do design, campo que tem precedência sobre essa classe de objetos (segundo item da lista de Galle). Nesse sentido, além de enriquecer um relógio com significados, como defende Cardoso, cabe também ao designer atribuir “*relogiosidade*” ao relógio, assim como desviá-la. E se unirmos a esse raciocínio o pressuposto do terceiro item de Galle, de que “[...] sempre há design sem artefatos, pois na época em que um dado artefato foi projetado, ele ainda

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

não havia sido construído.” (Galle, 2007, p. 3, tradução nossa), a posição fenomenalista tem, pelo menos, duas vantagens em relação às suas concorrentes: descreve a constituição desses objetos de modo a incorporar elementos de um projeto, como as relevantes características de um “artefato futuro”, e franqueia as inúmeras possibilidades criativas que desvios ontológicos podem proporcionar. E ambas, as vantagens dependem do devir. Ora, esses “pontos fortes” são logicamente obstruídos, quando se assume uma posição realista ou idealista.

Por fim, retornando ao primeiro item da lista de Galle, quando ele pergunta sobre “O que distingue o design [...] de outros empreendimentos intelectuais, como ciência [...]” (GALLE, 2007, p. 2, tradução nossa), esse autor pressupõe implicitamente que design não é ciência. Como vimos, tanto Cardoso como Flusser, do modo como articulam esses dois campos, também assumem tal pressuposto. Flusser é assertivo, uma vez que sua definição de design enquanto ponte estabelece sintética e explicitamente tal distinção. Por caminhos diversos chegamos ao mesmo entendimento (SILVA; DE MORAES, 2019b).

Tal distinção nos autoriza a avaliar, não da perspectiva da ciência, mas da metafísica, quais espécies de teorias propostas por Galle, no quinto item, podem ser “transportadas”, para pensar desvios ontológicos em objetos do design. Entre teorias “nominalistas”, “conceptualistas” e “realistas”, as conceptualistas são apropriadas por dois motivos. Primeiro, o conceptualismo tem uma posição mediadora entre os extremos nominalista e realista na querela dos universais⁹. De modo correlato propomos o fenomenalismo mediando idealismo e realismo, em relação à controversia da permanência e do devir. Segundo, justamente essa mediação nos permite dialogar com Cassirer e Flusser, corroborando nossos argumentos sobre o desvio ontológico em objetos do design:

A visão substancial do mundo certamente procura no “ser” algo absolutamente permanente; ela o toma como um atributo,

9 Os três tipos de teorias resgatados da metafísica por Galle (2007) incorporam a *problemática dos universais* na filosofia do design. Por sua especificidade, complexidade e extensão, este tema faz parte de outra investigação, em andamento.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

como um predicado que deve ser atribuído a certos sujeitos e, ao contrário, negado a outros. Para uma concepção “crítica” do conhecimento, porém, essa alternativa não mais é válida, pois para ela o ser deixa completamente de designar um “predicado real”. O que é aqui denominado o “objeto” do conhecimento somente adquire sua significação definida ao ser relacionado a uma função do conhecimento. E entre essas funções em si não ocorre uma mera disputa ou conflito, mas elas se encontram numa relação de correspondência e de complementação recíproca. Cada uma delas não nega simplesmente a outra, ou a aniquila, mas a assimila para colocá-la respectivamente num outro contexto sistemático e a partir dele reformulá-la e redefini-la. E é somente nesse tipo de reunião que a explicação e a fundamentação do “objeto” do conhecimento podem ser encontradas. (CASSIRER, 2011, p. 545)

Atentemos para a defesa de Cassirer sobre a primazia das relações dinâmicas e “complementares”, diríamos, em devir, em contraposição às substâncias “permanentes” na busca por compreensão da realidade. A escrita formal e sistemática deste pensador, em certa medida, tem correspondência conceitual com o trecho do artigo de Flusser, a seguir. E o estilo ensaístico e exemplos prosaicos contribuem para conectar suas ideias com o cotidiano, com os objetos do design e com as obras de arte:

Tomem como exemplo esta mesa. É uma tábua sólida sobre a qual repousam os meus livros. Mas isto é ficção, como sabemos. Essa ficção é chamada “realidade dos sentidos”. A mesa é, se considerada sob outro aspecto, um campo eletromagnético e gravitacional praticamente vazio sobre o qual flutuam outros campos chamados “livros”. Mas isto é ficção, como sabemos. Essa ficção é chamada “realidade da ciência exata”. Se considerada sob outros aspectos, a mesa é produto industrial, e símbolo fálico, e obra de arte, e outros tipos de ficção (que são realidades nos seus respectivos discursos). A situação pode ser caracterizada nos seguintes termos: do ponto de vista da física é a mesa aparentemente sólida, mas na realidade oca, e do ponto de vista dos sentidos é a mesa aparentemente oca, mas sólida na realidade vivencial e imediata. Perguntar qual destes pontos de vista é mais “verdadeiro” carece de significado. Se digo “ficção é realidade”, afirmo a relatividade e equivalência de todos os pontos de vista possíveis. (FLUSSER, 1966¹⁰)

10 O artigo foi publicado no Diário de Ribeirão Preto em 26 de agosto de 1966, mas até onde pesquisamos não encontramos o número da página.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Flusser não confunde “relatividade” com relativismo, e entende, como Cassirer, que a complementaridade entre as diversas áreas do conhecimento é fundamento para um saber alargado e não excludente. Mas, o mais relevante: ao modo heraclitiano, Flusser também questiona a *mesidade platônica da mesa*, ou, em outras palavras, sua essência imutável, permanente. Em seu lugar propõe um olhar perspectivista e mediador, em consonância com nossa compreensão de objetos em devir.

De qualquer modo, mesmo que esta investigação, subsidiada por esses conceitos e pensadores, aponte um caminho promissor, ainda restam muitas questões a responder. Não podemos nos esquecer que teorias filosóficas sempre têm lacunas e limitações, e, portanto, falta saber —ao estilo da provocação de Galle— quais seriam os “pontos fracos” do fenomenalismo, de uma ontologia relacional e dos desvios ontológicos que propugnamos, quando aplicados à compreensão de objetos do design, e, em contrapartida, quais os “pontos fortes” de uma ontologia substancialista, do realismo e do idealismo neste mesmo âmbito? Possíveis respostas demandam outras investigações.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- BUCHANAN, Richard. Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, Vol. 8, No. 2 (Spring, 1992), pp. 5-21.
- BURTT, Edwin A. *As bases metafísicas da ciência moderna*. Brasília: UnB, 1983.
- CARDOSO, Rafael. Design, Cultura material e o fetichismo dos objetos. *Arcos Design*, v. 1, n.1, p. 14-39. Rio de Janeiro, 1998.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. 3ª edição. São Paulo: Blucher, 2008.
- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das formas simbólicas vol. III: Fenomenologia do conhecimento*. Tradução: Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CROSS, Nigel. Designerly ways of knowing: Design Discipline versus Design Science. *Design Issues*, Vol. 17, No. 3, Summer, 2001.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- FINDELI, Alain. Will design ever become a science? epistemological and methodological issues in design research, followed by a proposition. In: *No guru, no method? Discussion on Art and Design Research*. STRANDMAN, Pia. Helsinki: Research Institute University of Art and Design Helsinki UIAH, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Da ficção*. São Paulo: Diário de Ribeirão Preto, 26 de agosto de 1966. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art2.html>> Acesso em: 17 mar. 2022
- FLUSSER, Vilém. *Vom Stand der dinge: Eine kleine Philosophie des Design*. Göttingen: Steidl Verlag, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *The shape of things: a philosophy of design*. London: Reaktion Books Ltd., 1999.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FORTY, Adrian. *Objects of desire: design and society since 1750*. London: Thames and Hudson, 1986.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

FRY, Tony. Design, Ethics and Identity, Design Philosophy Papers, Volume 4, Issue 3, p. 161-165, 2006. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.2752/144871306X13966268131712>> Acesso em: 19 mar. 2022.

FRY, Tony. The origin of the work of design: Thoughts based on a reading of Martin Heidegger's "The origin of the work of art". Design Philosophy Papers, Volume 12, Issue 1, p. 11-22, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.2752/144871314X14012672861973>> Acesso em: 19 mar. 2022.

GALLE, Per. Philosophy of design: an editorial introduction. Design Studies, Volume 23, Issue 3, p. 211-218, 2002. Disponível em: <[https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(01\)00034-5](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(01)00034-5)> Acesso em: 19 mar. 2022.

GALLE, Per. Philosophy of design: an introduction. Researchgate.net, 2007. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/242276576_Philosophy_of_design_an_introduction> Acesso em: 19 mar. 2022.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

HERÁCLITO DE EFESO. Doxografia, Fragmentos e Crítica Moderna. In: SOUZA, José Cavalcante. Os Pensadores: Os Pré-socráticos, v. 1. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 45-82.

HESSEN, Johannes. Teoria do conhecimento. Tradução João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KOYRÉ, Alexandre. Estudos de história do pensamento filosófico. Brasília: Forense Universitária; Editora Universidade de Brasília, 1991.

KUHN, Thomas S. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 1987.

LATOUR, Bruno. "A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (With Special Attention to Peter Sloterdijk)". In: HACKNE, F.; GLYNNE, J.; MINTO, V. (eds.). Proceedings... The 2008 Annual International Conference of the Design History Society. Falmouth, 3-6 September 2009, e-books, Universal Publishers, pp. 2-10.

LOVE, Terence. Philosophy of Design: a Meta-theoretical Structure for Design Theory. Design Studies, Volume 21, Issue 3, p. 293-313, 2000. Disponível em: <[https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(99\)00012-5](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(99)00012-5)> Acesso em: 19 mar. 2022.

MALDONADO, Tomás. Cultura, sociedade e técnica. São Paulo: Blucher, 2012.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

MOLES, Abraham A. *Théorie des objets*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

PARMÊNIDES DE ELEIA. Sobre a natureza. Tradução de, Pedro Barbieri. *Classica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 311–325, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.24277/classica.v33i1.853>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

POPPER, Karl R. *Conjecturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós, 1972.

POPPER, Karl R. *Conhecimento objetivo: uma abordagem evolucionária*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1975.

PORTA, M. A. G. *Hermenéutica de una filosofía de las formas simbólicas*. Princípios: *Revista de Filosofia (UFRN)*, v. 17, n. 27, p. 219–241, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/799>> Acesso em 19 mar. 2022.

PORTA, M. A. G. *Estudos Neokantianos*. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2011.

RITTEL, H.W.J., WEBBER, M.M. Dilemmas in a general theory of planning. *Policy Sci* 4, p. 155–169, 1973. <<https://doi.org/10.1007/BF01405730>> Acesso em: 19 mar. 2022.

SCHNEIDER, Beat. *Design – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Blücher, 2010.

SILVA, S.L.; DE MORAES, D. Heidegger e a fundamentação ontológica do design: um paradigma que precede à ciência. *Estudos em Design*. Rio de Janeiro: v.28, n. 2, p. 6 – 20, 2019a. Disponível em: <<https://doi.org/10.35522/eed.v28i2.981>> Acesso em: 19 mar. 2022.

SILVA, S.L.; DE MORAES, D. Subjetividade e objetividade: antinomia kantiana do gosto na arte e no design. *Estudos em Design*. Rio de Janeiro: v.27, n. 3, p. 62 – 78, 2019b. Disponível em: <<https://doi.org/10.35522/eed.v27i3.773>> Acesso em: 19 mar. 2022.

SILVA, S. L; RIBEIRO, R. A. da C. Duas cosmogêneses como chave de leitura para a Ponte Flusseriana do design. *Intexto*, Porto Alegre, n. 51, p. 320–341, 2020. DOI: 10.19132/1807-8583202051.320-341. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/101318>. Acesso em: 23 dez. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

SILVA, S. L. Warhol e Duchamp: o cotidiano e o design incorporados à arte. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 25, n. 43, 2020. DOI: 10.22456/2179-8001.100959. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/100959>. Acesso em: 23 dez. 2022.

SIMONDON, Gilbert. Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier (department of Flammarion), 1958.

VIAL, Stéphane. Philosophy applied to design: a design research teaching method. Design Studies, Volume 37, p. 59-66, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1016/j.destud.2014.12.006>> Acesso em: 19 mar. 2022.

WILLIS, Anne-Marie. Ontological Designing. Design Philosophy Papers, Volume 4, Issue 2, p. 69-92, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.2752/144871306X13966268131514>> Acesso em: 19 mar. 2022.

WILLIS, Anne-Marie. The Ontological Designing of Mapping, Design Philosophy Papers, Volume 10, Issue 2, p. 95-104, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.2752/089279312X13968781797751>> Acesso em: 19 mar. 2022.

WINOGRAD, Terry; FLORES, Fernando. Understanding Computers and Cognition: A New Foundation for Design. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1986.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

SÉRGIO LUCIANO DA SILVA

Doutorado, Pós-Doutorado e mestrado em Design (Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG). Graduação e Especialização em Filosofia (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG). Pesquisador dos grupos do CNPq Design e Representações Sociais e -grafia: estudos da escrita. Professor Colaborador no Programa de Pós-graduação da Escola de Design (PPGD-UEMG-BH), lecionando e orientando também no Programa DINTER com a Universidade Federal do Ceará (UFC) e o Instituto Federal do Ceará (IFCE). Suas pesquisas avançam em duas linhas: Estudos da Escrita (caligrafia medieval e design tipográfico multiescrita) e Filosofia do Design (bases metafísicas, epistemologia, teoria e crítica).

RITA APARECIDA DA CONCEIÇÃO RIBEIRO

Coordenadora do Centro de Pesquisa Design & Representações Sociais da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Líder do grupo de pesquisa do CNPq Design e Representações Sociais, co-coordenadora do Grupo de Pesquisa Diseño y Geografía Política, da Universidad de Palermo, Argentina. Graduada em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1984) e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000). É doutora em Geografia (2008) pela UFMG. Tem experiência Design e Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: design e representações sociais envolvendo os processos de consumo, culturas urbanas, audiovisual, design emocional, design ativista e divulgação científica.

Artigo submetido em 13 de abril de 2022.

Artigo aceito em 1 de maio de 2024.

Como citar: da Silva, S. L., & Rita Aparecida da Conceição Ribeiro. (2025). Permanência e devir em "objetos indiscerníveis": conjecturas sobre desvios ontológicos na ciência, arte e design . PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.123720>



É possível uma teoria azulejar?

As gravuras e o decoro na produção da azulejaria portuguesa no além-mar

André Cabral Honor
Universidade de Brasília

Resumo

O presente artigo busca levantar algumas considerações que possam servir de guia teórico para a análise do acervo azulejar no além-mar português. Trata-se de temática pouco estudada, sendo os maiores estudos concentrados na década de 70 com o levantamento realizado por Santos Simões (1979). Desde então, estudos esporádicos têm sido elaborados, porém nenhum deles busca tratar o azulejo como uma manifestação artística específica, que segue contornos distintos da pintura e escultura, especialmente quando se trata da sua aplicação na América portuguesa, espaço o qual será o foco deste artigo. Para isso, utilizar-se-á da análise iconográfica entre gravuras e azulejos, partindo da ideia do uso do decoro e engenho como ferramentas teóricas.

Palavras-chave:

Azulejaria. Gravuras. Decoro. Barroco.

Abstract

This article aims to reach some considerations that can serve as a theory's guide to analyses the tile's heritage on the Portuguese beyond the sea. It's a theme that has few studies with most of the research concentrated in the seventies with the survey of Santos Simões (1979). Since then, sporadic studies had been made, but none of them aims to treat the tiles as a specific artistic manifestation—that follows distinct contours of paintings and sculpture, specially when the tiles are used in the Portuguese America, place that will be the focus of this article. To achieve this purpose, we will use the iconographic analyses between engraving and tiles, using the concepts of décor and “engenho” as basics tools.

Keywords:

Tiles; Engraving; Decor; Baroque.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Introdução

Quando se fala em arte na América portuguesa, imediatamente a palavra Barroco vem a mente. Deslocada anacronicamente para os trópicos, a teoria barroca proposta por Heinrich Wölfflin foi comumente aplicada e usada por acadêmicos chegando até os livros didáticos. Nas palavras de Silva (2003, p. 30):

Se antes [no livro *Renascença e Barroco*] havia apenas se esboçado sua visão de que na verdade existem apenas dois estilos artísticos, o Clássico e o Barroco, foi em *Conceitos fundamentais* que essa teoria se desenvolveu plenamente, através da formulação de cinco pares de conceitos: linear x pictórico; plano x profundidade; forma fechada x forma aberta; pluralidade x unidade e clareza x obscuridade.¹

Essa concepção de contraste tornou-se lugar comum nos estudos que versavam sobre arte sacra na América portuguesa, daí porque chamaram essa manifestação de barroca. Criados para explicar a arte italiana do final do século XVI a início do XVII, esses conceitos foram transportados de maneira acrítica para explicar a arte na América portuguesa. A Teoria do Barroco desenvolvida por Wölfflin foi usada para explicar algo que não se via nas igrejas do além-mar lusitano. Até mesmo autores que tentaram colocar uma teoria da arte sacra nas Américas utilizaram da base estabelecida por Wölfflin, chamando-a de Barroco.

Há portanto, em toda arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente (Ávila, 1971, p. 20).

Percebe-se então como uma teoria criada para explicar a arte italiana entre as décadas de 1580 e 1620, imperou como ferramenta explicativa

¹ Esses contrastes colocados pela autora são um resumo do que Heinrich Wölfflin (2006, p. 18-20) chama de cinco pares de conceito da evolução da arte.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

da arte sacra da América portuguesa, criando um anacronismo teórico no qual a análise descolava-se completamente do material apresentado. Dentre os críticos mais ferrenhos dessa perspectiva, incluso condenando o uso da própria denominação “Barroco”, encontra-se João Adolfo Hansen.

Acredito, como Alan Boase¹, que é inútil fazer mais uma vez a etimologia do termo “barroco” para buscar definições mais precisas dele na *uerruca* da História Natural de Plínio, no silogismo escolástico e na pérola irregular. Fazê-lo lembra o trabalho de colecionar borboletas em gavetas previamente classificadas, como ocorre nos usos dedutivos e a-críticos da noção estilística de “barroco” para classificar e unificar as representações² luso-brasileiras do século com categorias estético-políticas exteriores a elas. O “barroco” nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois “barroco” é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin (HANSEN, 2001, p. 11-12).

A percepção dessa inadequação teórica agravou-se com o avanço das técnicas de restauro: percebeu-se que aquelas velhas pinturas esmaecidas, que tanto acentuavam os contrastes, eram frutos de vernizes oxidados com a passagem dos séculos. Era comum que as paredes brancas ora vistas do interior dos templos possuísem pigmentações que imitavam o mármore vermelho, azul ou verde. Na verdade, a pintura branca foi utilizada em algum momento como a solução mais barata para realizar a manutenção do templo, cujo processo de recomposição da pigmentação marmórea saíria demasiado caro. Não é por acaso que os próprios órgãos de patrimônio também adotaram o branco como padrão cromático do interior e exterior dos templos em processos de conservação e restauração.

Altars antes dourados, à medida que se desgastavam, foram cobertos com tinta látex, apagando o brilho desses espaços, a exemplo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da atual João Pessoa (Paraíba). As próprias folhas de ouro que cobriam os altares foram descascando, esmaecendo e oxidando devido a ação de produtos utilizados para fixá-las ou por materiais de limpeza inadequados usados em sua conservação.

Ou seja, o que se vê hoje, não é o que era visto, o que causa uma ruptura ainda maior na adequação teórica dos conceitos de Wölfflin. A pró-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

pria observação do material que sobreviveu aos nossos dias precisa ser pensada como fruto da atuação do tempo. Tal como fazemos com os documentos escritos, ao analisar a arte como fonte histórica é preciso contextualizá-la para que possamos extrair as informações necessárias para o construto do relato histórico.

Assim, os estudos de azulejos também sofreram com a descontextualização da teoria wölffliniana sendo caracterizados entre barrocos e rococós unicamente pelas características formais de colunatas, acantos e *rocailles* nas suas molduras.

A acomodação das gravuras na pintura sacra da América portuguesa

É salutar pensar que os painéis de azulejaria são os suportes que menos sofreram com a ação do tempo. Em sentido oposto as pinturas, basicamente o que se vê é o que os seus encomendantes viram, a não ser que tenham sofrido alguma intervenção destrutiva ao longo dos anos. Isso somente é possível porque o material e a técnica construtiva do azulejo permitem uma longevidade ímpar ao suporte.

Azulejo designa, em Portugal e Espanha, o ladrilho cerâmico, de superfície regular, quadrada ou poligonal, com uma das faces decorada com esmaltes, destinado, por multiplicação a ornamentar superfícies parietais ou pavimentares: o vocábulo deriva do ár. Al-zulaich (pequena pedra polida) (Simões, 2001, p. 295).

Inseridos dentro das igrejas, mas também fora em seus adros e fachadas, os azulejos faziam parte de uma composição imagética que agregava decoro ao ambiente sacro no intuito de deixá-lo apto à celebração de missas e administração de sacramentos.

O decoro conservou sempre a responsabilidade por orientar o artista na procura do que é adequado e conveniente, tanto em relação aos aspectos internos e implícitos à obra (matéria, gênero, estilo, proporções, ordem e disposição apropriada de elementos e partes, ornamentos e elocução característica, ética e patética, proporção de comodidades e efeitos adequados), quanto também em relação

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

aos aspectos externos e circunstantes a ela, a recepção que a obra deveria ter pelos destinatários (Bastos, 2013, p. 32).

Para Bluteau (1712-1728, p. 29), decoro é “o que he digno de qualquer pessoa, e do lugar que tem, e tão proporcionado com o seu estado, que nem exceda as suas forças, nem seja inferior a sua qualidade”. Nas palavras de Sánchez (2017, p. 68). “O decoro, é óbvio, implica uma moderada e bem delimitada percepção ocular, ou seja, ver as coisas como são e devem ser, sem desvios nem acréscimos nefastos”.² Enfim, apesar de alguns tratadistas como Martin de Roa (1623) e Juan de Ayala (1782) tentarem definir de maneira mais prática e objetiva o que poderia ou não ser mostrado, utilizando exemplos concretos de como tais personagens poderiam ser representados imagetivamente, o fato é que não havia uma definição iconográfica fixa, ou seja, o que podia ou não vir a ser representado iria variar de acordo com o tempo e espaço estruturando-se pelo uso do conceito de decoro para manter a sacralidade da imagem.

A primeira coisa que se deve atentar quando tratamos de azulejaria é o próprio local de produção do material. Enquanto a pintura sacra em sua larga maioria era produzida localmente – há raras exceções como os painéis do arcaz da Basílica de Salvador (Bahia) que foram importados da França – o suporte azulejar era obrigatoriamente importado do Portugal continental europeu. A monarquia pluricontinental portuguesa proibia a constituição de fábricas no além-mar, dentre elas, as azulejares, garantindo o monopólio do centro português na produção deste tipo de material.

Essa característica prática já é significativa o suficiente para que possamos transmutar a chave interpretativa de como devemos pensar o elemento azulejar no ambiente sacro. Assim, os azulejos não apenas diferiam da pintura e imaginária no que dizia respeito à técnica produtiva e material utilizado, mas, também, ao local de produção, que por sua vez influenciava

2 Texto original: “El decoro, obvio es, conlleva una mesurada y bien delimitada percepción ocular, o sea, ver las cosas como son y deben ser, sin desviaciones ni añadidos fatales”. Tradução livre feita pelo autor.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

o modo como o tipo iconográfico³ era construído.

Como já é bastante debatido nos artigos e textos acadêmicos que tratam da iconografia portuguesa na América, as pinturas produzidas no além-mar utilizavam-se, em sua grande maioria, de gravuras que vinham do reino, fosse por meio de livros hagiográficos e bíblias ilustradas ou impressos avulsos.

Os processos picturais brasileiros também se valeram sem parcimônia das imagens gravadas como fontes. As imagens impressas trazidas a lume após a Reforma Tridentina serviram para tipificar padrões iconográficos sancionados pela Igreja e divulgá-los pelo mundo cristão. A análise de vasta produção gravada, de diversos artistas, que representa a mesma passagem religiosa, revela semelhanças consideráveis. Gravava-se, vendia-se e permitia-se a circulação do que estava dentro da idealização iconográfica pós-Trento, procedimento que, no Império Português, assegurou-se por intermédio dos instrumentos de censura (Santiago, 2009, p.250-251).

Trata-se de um processo que denominamos de **acomodação** no qual transfere-se a imagem da gravura para a tela ou madeira com adição da policromia e adaptações que buscam conciliar a imagem ao novo suporte. De acordo com Bluteau (1728, p. 72), acomodar significa "ordenar e compor alguma coisa (...) Reconciliar". As gravuras, ao serem utilizadas como base para a construção pictórica da pintura sacra na América portuguesa, passam pela acomodação de um novo suporte o que pode levar a algumas alterações em sua tipologia.

Tomemos como exemplo a pintura da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Olinda (**Fig. 1**), pertencente a antiga casa das recolhidas. A imagem em suporte de madeira acomoda uma gravura de autoria anônima do século XVII (**Fig. 2**). A pintura tem a preocupação de emular o caráter ovalado da gravura colocando a virgem dentro de uma espécie de boca de cena na qual as cortinas vermelhas se abrem para a visualização da cena da amamentação. Trata-se de uma autêntica invocação à Nossa Senhora do Leite, apresentada em um contexto ainda mais teatral.

3 Entende-se por tipo iconográfico "o modo concreto como se chegou a configurar em imagem visual um tema ou um assunto". Texto original: "modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen visual un tema o un asunto" (Mahiques, 2009, p. 348).



Fig. 1 Nossa Senhora do Leite, Pintura. Anônima

Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Olinda, Pernambuco, séc. XVIII.

Foto: Acervo pessoal



Fig. 2 Nossa Senhora do Leite, Gravura. Anônima. Séc. XVII.

Foto: Wellcome Collection

A teatralidade maneirista e barroca foi um fenômeno sociológico incentivador e intensificador da política artístico-cultural da Companhia de Jesus, enfática no irracional, emotivo e sensorial. Nela, os sermões cumpriam uma função social quase idêntica ao teatro; não é por acaso que presbitérios e retábulos maiores das igrejas se transformavam em prosccênios onde se materializava o invisível, cheio de suntuosos artifícios sensitivos, figurativos, auditivos e olfativos. O templo, sem seu conjunto, se convertia em um atrativo palco teatral, e o predicante em um comediante para o divino. Este, fingindo a voz, articulando truques retórico-visuais e emanando gestos afetados e exaltados, impressionava a audiência para alentar sua devoção (Sánchez, 2017, p. 112).⁴

4 Texto original: "La teatralidad maneirista y barroca fue un fenómeno sociológico incentivador e intensificador de la política artístico-cultural de la Compañía de Jesus, enfática en lo irracional, emotivo y sensorial. En ella la predicación cumplía una función

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

A virgem pintada é mais recatada. Seu seio à mostra esconde o mamilo, enquanto o seu busto encontra-se quase completamente coberto, assim como a linha do pescoço escondida pelo tecido do turbante que ela leva à cabeça. Na gravura o menino dorme tranquilamente, enquanto na pintura da igreja ele permanece acordado. Apesar dessas pequenas diferenças, a inspiração na gravura é bastante clara, pois todos os outros elementos encontram-se lá: a posição das mãos, do menino, o olhar da virgem, a declinação em sua cabeça, o já mencionado caráter ovalado e até mesmo o elemento das volutas⁵ aparece em ambas as composições.

As justificativas para compreender a importância do uso dos livros hagiográficos na composição pictórica sacra na América portuguesa residem nos cânones tridentinos. Enaltecendo a importância do culto às imagens e relíquias, mas tentando coibir os excessos e desacreditar as críticas que as reformas protestantes fizeram aos dogmas católicos, o Concílio de Trento se preocupou em estabelecer diretrizes que serviram de norte para o processo de formação e de difusão do discurso imagético católico, influenciando os tratados de pintura e manuais de arte sacra. Assim como existia uma exultação das imagens como escrita dos iletrados, havia também uma clara refutação às imagens que levassem a erros interpretativos (...) No caso dos livros, seus usos e sua circularidade eram avalizados pela própria Igreja Católica ao exigir que as publicações trouxessem os pareceres e as licenças que asseveravam que o conteúdo não possuía elementos que conduzissem a “doutrinas errôneas”(Honor, 2021, p. 9).

Essa circularidade de imagens permitia ao pintor na América portuguesa seguir os cânones tipológicos das imagens, preservando o decoro, porém sem deixar de exercer o engenho. O breve exemplo do teto da Igreja da Nossa Senhora da Conceição é um bom exemplar que mostra como essa relação decoro/engenho se estabelecia nos trópicos portugueses.

social casi idéntica a la del teatro; no en vano presbitérios y retablos mayores de las iglesias se transformaban en proskenios donde se materializaba lo invisible, colmado de suntuosos artificios sensitivos, figurativos, auditivos y olfativos. El templo en su conjunto se convertía en una atractiva tabla teatral, y el predicador, en un comediante a lo divino. Este, fingiendo la voz, articulando trucos retórico-visuales y exalando gestos y ademanes exaltados, impresionaba al auditorio para alentar su devoción.”Tradução livre feita pelo autor.

5 “Voluta – elemento arquitetônico em espiral. Forma que distingue o capitel jônico. Rara na Idade Média; empregada no Renascimento e no Barroco como mediação entre os elementos horizontais e verticais (Koch, 1998, p. 229).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

De um modo geral, o engenho era a capacidade do artífice em, primeiramente, penetrar com perspicácia as matérias da invenção, para depois, com versatilidade, aliá-las decorosamente na produção, criando efeitos convenientes de agudeza e maravilha. (...) O engenho poderia ainda variar ou emular esses lugares já autorizados proporcionando efeitos de novidade e maravilha à discrição da recepção que os reconhecia (Bastos, 2013, p. 40).

Esse engenho poderia vir tanto do pintor, ao fazer alterações que buscavam mostrar a sua agudeza,⁶ como do próprio encomendante, que acompanhava o processo de produção e poderia pedir determinadas alterações na imagem, desde que fosse mantido o diálogo entre matriz e original mediado pelo decoro, nem que esse diálogo fosse apenas temático, o que já não era tão comum de ocorrer na pintura, porém mais presente na azulejaria.

Painéis azulejares na América portuguesa: a transfiguração das gravuras

A produção azulejar não possuía o privilégio – ou dor de cabeça dependendo do contexto – de existir um diálogo entre o encomendante e executor durante a produção da obra. Havia um oceano Atlântico inteiro entre o desejo do encomendante e a fábrica azulejar. Basicamente o encomendante possuía a ideia de comprar o suporte, entrava em contato com alguma oficina em Portugal, enviava-lhe a temática – quem sabe indicava algumas gravuras – e depois esperava as caixas com azulejos chegarem no porto quando eram transportadas até o templo o qual contratava alguém para instalá-las. Era na Portugal europeia que a fábrica fazia todo o processo de composição, pintura, cozimento, encaixotamento e envio.

O azulejador tomava em geral a obra na sua empreitada global e, ao receber a encomenda, comprometia-se a dá-la completa, isto é, o azulejo colocado, sem mais encargos para o cliente. Comandava assim uma autêntica equipe de artesãos e artistas, desde o oleiro

6 “O que agrada na agudeza não é a novidade ou a harmonia em si, mas a virtude do engenho de quem fala ou de quem escreve. Por outras palavras, admiramos não tanto as coisas que se falam na agudeza, quanto o próprio artifício e seu artífice” (Snyder, 2007, p. 52).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

que fabricava o ladrilho em chacota, ao transportador que levava esse azulejo à oficina de pintura, ao pintor de azulejo, a quem dera os elementos para a composição, ao oleiro de vidro que cozia os azulejos em fornos de Veneza, ao cortador e recortador que desbastava arestas ou talhava os azulejos para as molduras recortadas, finalmente ao ladrilhador que os havia de colocar (Simões, 1979, p. 7).

Para conseguir rastrear esse processo com precisão seria fundamental localizar a documentação das encomendas. Infelizmente, os documentos sobre essa negociação perderam-se em sua grande maioria. Pelo menos, até o momento em que escrevo essas linhas, não localizei nenhuma documentação de fôlego sobre azulejos na América portuguesa. Uma das poucas notícias que temos são sobre o assentamento dos azulejos como os casos da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto o “assento dos azulejos, de 31 de maio de 1784” (Santos, 2009, p. 24) e os azulejos da sacristia da Igreja da Ordem Terceira Carmelita da Igreja de Santa Teresa de Jesus do Recife, os quais apenas possuímos a data de assentamento “sabemos que a 1 de novembro de 1778 mandou a ordem assentar esses azulejos na sacristia, vindos de Lisboa” (Pio, 1937, p. 27). Essas entradas nos indicam apenas uma data variável de sua encomenda e produção, pois trata-se da etapa final na qual os azulejos eram assentados nas paredes.

Por se tratar de olarias particulares, a documentação nestes espaços também desapareceu, em grande parte com a falência das fábricas. As olarias que sobreviveram dificultam o acesso a documentação ou simplesmente não preservaram os seus arquivos. Assim, as atribuições de autoria geralmente são feitas pelo traço estilístico dos pintores que trabalhavam nas fábricas sendo alguns deles conhecidos pelos contratos lusitanos remanescentes. Já no além-mar a situação é bem mais complicada como pude demonstrar. Até mesmo o monumental conjunto do claustro da Igreja de São Francisco na Bahia possui autoria dada por atribuição.

Sem documentação escrita, nem acá, nem lá, cabe ao historiador recorrer a cultura imagética para tentar compreender um pouco melhor esse processo. Daí porque a necessidade de uma teoria azulejar, que coloque as mínimas bases interpretativas, mostrar-se ainda mais pertinente. Se o de-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

coro tinha que ser seguido, a maneira como essa peça chave era elaborada era diferente das pinturas, como já foi apresentado. A consequência desta comunicação à distância é que o engenho na produção azulejar tornava-se mais livre, criando composições que escapavam dos tipos iconográficos mais corriqueiros das gravuras.

Para embasar nossa construção teórica, tomo como exemplos parte da azulejaria de três templos distintos: a Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira (Recife – PE); a Igreja de Santo Antônio (João Pessoa – PB) e a Capela Ordem Terceira Carmelita do Recife (Recife – PE). Cada uma delas nos mostra uma situação diferente na relação entre o azulejo e as gravuras.



Fig. 3 – José fugindo da mulher de Putifar. Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira. Recife, Pernambuco. Foto: Ivonildo Torres. Fonte: Silva, 2022.

Fig. 4 – Historie sacrée... Dermane. 1728-1730.



Construída na segunda metade do século XVIII, a capela da Jaqueira – em virtude da abundância dessa árvore frutífera no local – foi ornamentada com 25 painéis de azulejaria ao longo da nave, capela-mor e sacristia. Aqui temos um claro exemplo em que o pintor azulejar (**Fig. 3**) seguiu quase a risca a acomodação da gravura (**Fig. 4**). A cena presente no Antigo Testamento representa a mulher de Putifar estendendo o braço para tocar José do Egito que foge no intuito de preservar sua castidade. Reproduz-se parte do cenário da cama, porém coloca-se o quarto num lugar aberto, o que causa certo estranhamento. Trata-se de adaptações que não afetam o decoro, mas que se fazem necessárias devido a dimensão da parede a ser coberta com os azulejos e o diminuto tamanho da gravura.

A encomenda era realizada visando espaços específicos. Para que os azulejos se encaixassem na estrutura da igreja, visto que eram uma das últimas estruturas a serem assentada no templo, enviavam-se as medidas exatas da parede, que poderiam até mesmo ser acompanhadas de um esboço do local (Honor, 2023, p. 67)

Fig. 5 – José fugindo de Putifar.
Igreja de Santo Antônio. João Pessoa, Paraíba.
Foto: Carla Mary Oliveira, 2011.

A encomenda definia o tamanho e, provavelmente, a cena a ser representada, daí porque o engenho do pintor azulejar trazer complementos meramente figurativos, e não temáticos, para preencher todo o espaço almejado. Trata-se de um caso em que a gravura foi seguida quase a risca, sem maiores alterações proposta pelo engenho. Nesse caso, percebermos aqui uma acomodação do suporte muito parecida com as pinturas da América portuguesa.



Essa mesma temática encontra-se representada no conjunto de azulejos da Igreja de Santo Antônio da atual cidade de João Pessoa (**Fig. 5**), os quais transformam a vida de São José do Egito num espetáculo quase cinematográfico: a narrativa tem começo, meio e fim e inicia-se do lado direito de quem entra na igreja, dá a volta na nave do templo, terminando no lado esquerdo. Nesse caso a semelhança encontra-se apenas



no personagem José, cuja movimentação encontra-se espelhada, todavia o ambiente e a mulher a mulher de Putifar são bem diferentes. Ela mostra-se bem menos pudica e mais sedutora com os seios à mostra, uma ousada liberdade tomada pelo pintor azulejar. Todavia, repete-se a o cenário mais aberto da azulejaria da Jaqueira em contraste com o ambiente fechado da gravura.

Não podemos dizer que há uma acomodação da cena como um todo, apenas do personagem de José, o qual aparece invertido na pintura azulejar. O que vemos nesse painel é o que podemos chamar de **transfiguração** parcial da cena. Nas palavras de Bluteau (1728, p. 243) “Transfigurar: ou transformar, da outra figura ou outra forma”. Muda-se a forma, porém permanece a substância, no caso, a temática. Mesmo com mudança tipológicas, a temática da tentativa de sedução da mulher de Putifar permanece a mesma na cena.



Fig. 6 – Santa Teresa é guiada pela noite por anjos. Ordem Terceira Carmelita do Recife. Pernambuco. Foto: Acervo Pessoal.



A Capela da Ordem Terceira do Carmo do Recife resguarda alguns exemplos de como a transfiguração atua na azulejaria dos trópicos, sendo este processo o mais comum nos azulejos da América portuguesa. Uma das cenas hagiográficas de Santa Teresa mostra-a sendo guiada pelos anjos pela noite, "ajudada por espíritos angélicos quando viajava de noite na renovação do Carmelo" (Cuadro, 2017, p. 189)⁷ (**Fig. 6**).

Ao observarmos as gravuras que foram usadas para compor a cena, percebemos uma total transfiguração da cena. As três principais séries de gravuras teresiana retratam a cena *Konste der konsten ghebedt: oft maniere om wel If bidden besonderlijck ghetrocken uijt de schriften van de h. moeder Teresa de lesu* de autoria anônima (1669), *La Vie de la séraphique Mère sainte Thérèse de Jesus, fondatrice dès Carmes Déchaussez & dès Carmelites Déchaussées, en figures & en vers François & Latins* de Claudine Brunard (1670) e a *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo* de Arnold van Westerhout (1716) quase não resguardam semelhanças como mencionado painel.

Em termos de tipologia, pouquíssimas semelhanças podem ser verificadas entre a gravura e a azulejaria. A transfiguração é completa, permitindo-se apenas a manutenção da temática. Mesmo assim, alguns elementos permanecem entre o painel (**Fig. 7**) e a gravura de Westehout (**Fig. 8**). Santa Teresa d'Ávila, identificada com o nimbo em ambos os suportes, segura um cajado e coloca a mão sobre o peito. No caso da gravura, ela ajuda a levantar o vestido para caminhar, no painel parece que a carmelita apenas reverencia os anjos colocando a mão sobre o coração. Os anjos, identificados pelas asas, apenas se assemelha por segurarem pequenos tocheiros. No caso das gravuras, esses são mais evidentes pela chama do fogo, já no azulejo a luz que sai dos cajados apenas podem ser diferenciadas por duas pequenas bolas em suas pontas. Enquanto nas primeiras temos tochas, na gravura os anjos seguram cajados que também servem para iluminar o caminho.

7 Texto original: "ayudada por espíritus angélicos cuando viaja de noche en la renovación del Carmelo". Tradução livre feita pelo autor.



Na mesma capela da Ordem Terceira Carmelita do Recife tem-se um pequeno painel azulejar com temática ainda mais peculiar. A cena retratada não possui precedentes na iconografia teresiana fato que chamou atenção de Santos Simões (1979): uma Santa Teresa D'Ávila idosa utiliza uma bengala para caminhar na clausura do convento (**Fig. 5**).



Fig. 7 – Santa Teresa de Bengala. Ordem Terceira Carmelita do Recife. Pernambuco. Foto: Acervo Pessoal



Fig. 8 – Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo. (Prancha XLVIII). Autor: Arnold van Westerhout.

Apesar de ser uma temática completamente inédita para os conjuntos de gravuras teresianas⁸ levanto a possibilidade do painel ter uma leve inspiração no seu tipo iconográfico na gravura de Westerhout na qual Santa Teresa é guiada pelos anjos que iluminam o caminho (**Fig. 8**). Há semelhança entre a personagem retratada velha e a gravura de Westerhout que representa a passagem em que Teresa e suas companheiras são guiadas por anjos, pois ambas caminham apoiadas por uma estrutura de madeira

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

(uma bengala no azulejo e um cajado na gravura) com a cabeça levemente abaixada como se observasse seus próximos passos.

Todavia, se o pintor azulejar se inspirou nesta gravura, é perceptível que ele a modificou substancialmente, mudando não somente a temática, como o próprio tipo iconográfico, especialmente a posição da mão direita, a qual no azulejo segura a bengala enquanto na gravura a santa levanta pudicamente o vestido para melhor caminhar. Aqui, estamos diante de uma **transubstanciação** da imagem. De acordo com Bluteau (1712-1728, p. 249) “Transubstanciação – Transmutação ou conversão de uma substância em outra. Usa a Igreja desta palavra para significar no mysterio da Eucaristia a conversão as substâncias do pão e do vinho no Corpo e no sangue de Christo”.

Tipologias e decoro azulejar

Diante dos exemplos mencionados é possível perceber uma diferença notável entre o azulejo e a pintura: com algumas exceções, o exercício do engenho se concretiza com maiores concessões aos tipos iconográficos exigidos nas encomendas para a América portuguesa. A própria transmissão de uma iconografia de um tipo de suporte, com uso de materiais completamente distintos e técnicas as quais raramente conversam entre si, já é motivo suficiente para pensar que a acomodação pressupõe algumas alterações.

Entretanto, o que busco nestas linhas é tentar estabelecer alguns critérios mínimos que diferenciam o suporte azulejar da pintura em madeira/tela na América portuguesa. A hipótese que levanto é que a distância física entre a fábrica e o comprador permitia apenas dois momentos cruciais de comunicação: o da indicação da encomenda e o recebimento do material pronto. Não era possível para os encomendantes da América portuguesa acompanharem com minuciosidade o processo de produção do tipo iconográfico, muitas vezes tendo que aceitar aquilo que era recebido mesmo que fugisse do que eles tinham pré-concebidos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Alguns templos não apenas mostravam cenas hagiográficas “isoladas”, mas faziam um conjunto seriado com o mesmo personagem, a exemplo do já citado José do Egito na Capela da Jaqueira ou Igreja de Santo Antônio em João Pessoa. O Adro do Convento Franciscano da Paraíba também possui uma série de azulejos da paixão, assim como a sala anexa a entrada do Convento Carmelita do Recife. Em Salvador, o claustro do convento de São Francisco possui 37 painéis com todas as cenas retiradas do livro *Theatro moral de la vida humana y de toda la filosofia de los antiguos y modernos* de 1648. Neste caso específico:

A adaptação de artistas portugueses ficava reservada à criação das molduras, que não apareciam nas gravuras originais; percebe-se essa influência no desenvolvimento teatral e ilusório da, nos serafins com túnicas, nas folhas de acanto, nas franjas, guirlandas, pilastras e em outros elementos, causando uma impressão de movimento em meio àquela profusão de formas, comum às criações barrocas (Dugnani, 2012, p. 42).

As molduras, apontadas por Dugnani como o principal diferencial entre as gravuras e os azulejos, podem fornecer indícios para além da questão estilística. Dentro desse aspecto levanto duas linhas de trabalho que poderiam ser desenvolvidas: uma, mais clara, diz respeito a própria datação dos painéis, e a outra diz respeito, ao local de produção azulejar.

As personagens apresentadas dentro dos painéis podem nos trazer uma datação a qual chamo “a partir de” mas com uma larga imprecisão. Tomamos com exemplo novamente o claustro do convento de São Francisco de Salvador: é óbvio que os painéis somente podem ter sido elaborados após 1648, data de publicação das gravuras, todavia, a sua produção data de um século depois, como podemos verificar no registro de seu assentamento.

Frei Sinzig (1953, p. 189) cita que os azulejos teriam sido um “presente verdadeiramente régio de D. João V, recebidos pelo guardião frei Antônio das Chagas (1743-46) e assentados pelo sucessor frei Boaventura de São José (1746-1748)”. Provavelmente, os azulejos que recobrem o claustro foram assentados entre os anos de 1743 e 1748 (Dugnani, 2012, p. 41).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Santos Simões (1979) utiliza os elementos das molduras, como estilo e coloração, para estabelecer um período de datação. A presença de elementos policromáticos, por exemplo, caracterizaria azulejos da segunda metade do século XVIII, a exemplo dos painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife. Esses elementos, aliados ao estilo de moldura com menos colunas e acantos e mais *rocailles*, cravaria uma datação mais precisa.

A segunda linha de trabalho poderia nos ajudar a ultrapassar algumas barreiras impostas pela ausência de documentação. Ao utilizar um método comparativo entre painéis de diferentes localidades na América portuguesa, poderíamos estabelecer tipologias que, se minuciosamente catalogados e analisados, identificariam um padrão comum, que aliado aos resquícios documentais, nos indicaria uma procedência comum. Numa perspectiva ampliada, esses padrões poderiam ser verificados em Portugal, onde poderíamos tentar localizar os pintores e fábricas que os produziram. Lógico que esse tipo de proposta requer um vultuoso financiamento por parte de algum órgão de pesquisa.

A necessidade do templo ser decoroso por si só não explica a presença do suporte azulejar nas igrejas. O decoro “trata-se de um *devoir a ser*, que mais do que adequado, deveria ser perfeitamente proporcionado para que o conteúdo fosse digno do ambiente, sem excessos ou carências” (Honor, 2021, p. 9). O decoro, fundamental dentro desses espaços, especialmente, no período pós Concílio de Trento,⁹ era parte intrínseca da composição. Todavia, o objetivo final da arte sacra era causar o efeito de maravilha no seu expectador.

A maravilha serve para medir o grau de êxito obtido junto ao público por uma metáfora inédita. Logicamente este êxito não pode ser obtido, no entanto, se a metáfora, num momento anterior, não produz a novidade, através de uma bem conseguida união de noções remotas e separadas. (...) A maravilha tem a função de incitar o público a desempenhar um papel mais que meramente passivo e/ou

9 O Concílio de Trento reuniu-se em três sessões: a primeira de 1545 a 1549, a segunda de 1551 a 1552 e a terceira de 1562 a 1563, sendo nesta última publicado o Decreto de invocação, a veneração e as relíquias dos santos e sobre as imagens sagradas (Lichtenstein, 2004, p. 65- 69).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

agradável, porque tudo se pode reconstruir da arte da argúcia se dela se conhecem os segredos (Snyder, 2007, p. 131-132).

Esse efeito buscaria persuadir o expectador, tomá-lo pelas emoções para que se convertesse o que era considerada a verdadeira fé.

Se dirigida para o bem, a função da imagem é prática, educativa, didática; mas essa função não se explica apenas pelo ato de transmitir, por meio de imagens, exortações morais ou exemplos edificantes. A Igreja quer manifestar na arte a origem e a extensão universal da própria autoridade; porém, já que esta tende sobretudo a influir concretamente sobre o comportamento humano, em vez de enunciar e impor verdades da fé, deve poder condicionar todas as ações dos homens, qualquer que seja sua posição social e sua preparação cultural (Argan, 2004, p. 57).

O espaço era pensado como um local cênico em que cada elemento contribuiria com uma função para transformar o espaço num espetáculo persuasivo.

A teatralidade maneirista e barroca foi um fenômeno sociológico incentivador e intensificador da política artístico-cultural da Companhia de Jesus, enfática no irracional, emotivo e sensorial. Nela, os sermões cumpriam uma função social quase idêntica ao teatro; não é por acaso que presbitérios e retábulos maiores das igrejas se transformavam em prosccênios onde se materializava o invisível, cheio de suntuosos artifícios sensitivos, figurativos, auditivos e olfativos. O templo, sem seu conjunto, se convertia em um atrativo palco teatral, e o predicante em um comediante para o divino. Este, fingindo a voz, articulando truques retórico-visuais e emanando gestos afetados e exaltados, impressionava a audiência para alentar sua devoção (Sánchez, 2017, p. 112).¹⁰

10 Texto original: "La teatralidad maneirista y barroca fue un fenómeno sociológico incentivador e intensificador de la política artístico-cultural de la Compañía de Jesus, enfática en lo irracional, emotivo y sensorial. En ella la predicación cumplía una función social casi idêntica a la del teatro; no en vano presbitérios y retablos mayores de las iglesias se transformaban en prosccenios donde se materializaba lo invisible, colmado de suntuosos artifícios sensitivos, figurativos, auditivos y olfativos. El templo en su conjunto se convertia en una atractiva tabla teatral, y el predicador, en un comediante a lo divino. Este, fingiendo la voz, articulando trucos retórico-visuales y exalando gestos y ademanes exaltados, impresionaba al auditorio para alentar su devoción".

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51

Maio 2025

e-ISSN-2179-8001

Como o suporte azulejar se encaixa nessa perspectiva cênica persuasiva? Teriam os painéis a mesma concepção e função dentro desses espaços? Devido a seu material resistente, ou seja, ele poderia ser tocado sem maiores danos. Uma excelente opção construtiva que ajudava na conservação das paredes do templo dispensando manutenções corriqueiras. O azulejo figurativo (nesta análise excluimos o decorativo) em sua grande maioria foi assentado rente ao chão das paredes. Qualquer fiel poderia tocá-lo, mas também observá-lo em uma perspectiva frontal direta. Não era necessário olhar para cima, nem para baixo, o painel estava à sua frente. Tratava-se de um grande portal hagiográfico ou alegórico, no qual o espectador podia vislumbrar a cena se desenrolando na sua frente.

Nesse sentido, os azulejos funcionavam como uma grande porta para uma realidade metafísica ou histórica. Fosse mostrando acontecimentos que ocorreram em um plano o qual o fiel (ainda) não podia acessar, fosse rememorando fatos históricos, os azulejos abriam as paredes do templo para essas emulações da realidade. O fiel pode até mesmo estirar seu braço e tentar entrar dentro deste espaço. Trata-se de uma relação muito mais íntima entre a obra de arte e o espectador.

Há também uma questão prática pela qual o suporte azulejar é escolhido para figurar basicamente a parte inferior das igrejas. Para além do custo proibitivo de azulejar toda uma igreja (como ocorre em templos como a Igreja dos Loios em Évora, Portugal) o suporte azulejar diminui drasticamente a manutenção das paredes do templo que não sujam ou deterioram com facilidade.

Considerações finais

Ao mesmo tempo em que determinados conceitos como decoro, engenho e maravilha que se aplicam à pintura sacra na América portuguesa trespassam o suporte azulejar, esses caracteres atuam de maneira diversa como foi possível identificar nos exemplos mencionados.

É possível verificar que a pintura segue mais à risca os modelos das gravuras, utilizando-se de um processo aqui chamado de **acomodação**,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

necessário para a mudança do suporte de gravura a buril para policromia em madeira/tela. Trata-se de uma produção que possui um acompanhamento de perto de seus encomendantes os quais fiscalizam o processo de acomodação desde a sua concepção até a entrega final. O Decoro dessas imagens baseia-se não apenas na temática, mas especialmente, na tipologia das personagens, sendo o engenho parte da acomodação necessária pela mudança do suporte físico e materiais de fixação da iconografia.

De modo geral, a aplicação do engenho no suporte azulejar aparenta ser mais solta, não somente pela distância entre artífice e encomendante, mas pelas necessidades adaptativas de suporte necessária, seguindo um processo denominado de **transsubstanciação** no qual mantém-se a temática presentes nos conjuntos de gravuras, porém muda-se a tipologia das cenas. Diante da exigência do tamanho exato a ser preenchido pelo azulejo – as dimensões são parte fundamental da encomenda – o pintor azulejar tem que fazer adaptações, seja para preencher o espaço que não existe na gravura, seja para comprimi-lo. Com exceções, como visto na Igreja da Jaqueira, o decoro está mais atrelado à temática – presente nas gravuras – do que a tipologia em si, com o engenho fugindo da base tipológica definido pelas gravuras. Todavia, também foi possível identificar o processo de **transfiguração** no qual matem-se algumas características tipológicas, porém mudando a substância, no caso a temática representada.

O que o pintor azulejar geralmente busca nas gravuras não é o tipo iconográfico, mas a temática. A escolha do suporte azulejar tem sua importância em si; a fragilidade do transporte deste tipo material quase inviabilizou a presença deles nas Minas – à exceção da Ordem Terceira Carmelita de Ouro Preto – fazendo com que eles fossem mais presentes no litoral. De qualquer maneira o seu alto valor de aquisição restringia o uso desse material às ordens e irmandades mais abastadas, tornando-se, portanto, símbolos de distinção social. Esses fatores, tornavam o azulejo uma peça de importância social que demonstrava o status que aquela irmandade ou ordem possuía na sociedade. Não é a toa que apenas a Ordem Terceira Carmelita de Ouro Preto conseguiu implementar a azulejaria em seu templo em toda a região aurífera das Minas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

Para além dessas questões sociais, o azulejo é uma porta para o mundo metafísico, um arrombamento da parede na altura da visão do fiel. Neste mundo, santos realizam façanhas, hagiografias são contadas e milagres são performados, no céu e na terra. Visualizados de pé, os painéis podem ser até mesmo tocados pelos frequentadores do templo. Essas características promovem um caráter de proximidade, e de intimidade, entre a arte sacra e o fiel, aproximando a religião do dia-a-dia do nosso mundo físico.

Fontes iconográficas

DEMARNE, Michel. *Historie sacree de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes...* 1728-1730.

WESTERHOUT, Arnold Van. **Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesù fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo**.S.l.: Ducis Sculptor, 1716. Disponível em: <<https://archive.org/details/vitaeffigiatadel00west/page/n3/mode/2up>>. Acesso em: 23 abr. 2024.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**: ensaios sobre o barroco. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: perspectiva, 1971.

BASTOS, Rodrigo. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: EDUSP, 2013.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino**: aulico, anatomico, architectonico ... 8 v. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728.

CUADRO, Fernando Moreno. *Iconografía de Santa Teresa: las series grabadas*. Burgos: Monte Carmelo, 2017.

DUGNANI, Patrício. **A herança simbólica na azulejaria barroca**: os painéis do claustro da Igreja de São Francisco na Bahia. São Paulo: Mackenzie, 2012.

Hansen, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, n. 2, 10-67, 2001.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

HONOR, André Cabral. Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife: apropriações e usos das imagens sacras na América portuguesa. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 1-14, maio-ago. 2021

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII). **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720> Acesso em: 24/03/2024.

HONOR, André Cabral. Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife: apropriações e usos das imagens sacras na América portuguesa. **Estudos Ibero-Americanos**, 47(2), p. 9-14, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2021.2.35297>. Acesso em 10/04/2024.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura**: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. V. 2. São Paulo: Editora 34, 2004.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. Trad. Neide Rezende. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MAHÍQUES, Rafael Garcia. **Iconografía e Iconología**: cuestiones de método. v. 2. Madrid: Encuentro, 2009.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Barroco na Paraíba**: arte, religião e conquista. João Pessoa: IESP, 2003.

PIO, Fernando. **Histórico da Igreja de Santa Thereza ou Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da cidade do Recife**. Recife: Jornal do Commercio, 1937.

SÁNCHEZ, Carlos Alberto González. **El espíritu de la imagen**: arte y religión em el mundo hispánico de la Contrarreforma. Madrid: Cátedra, 2017.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. **Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)**. 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp114563.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2024.

SANTOS, Emanuel J. **A azulejaria da capela-mor da capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto**. Monografia. UFOP. 79 f. 2009.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

SILVA, Ivonete Barreto da. **Capela da Jaqueira do Recife**: história e patrimônio cultural. Dissertação (Mestrado profissional) – Universidade Católica do Recife, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2022. Disponível em: <http://tede2.unicap.br:8080/handle/tede/1667#:~:text=Capela%20da%20Jaqueira%20do%20Recife%3A%20hist%C3%B3ria%20e%20patrim%C3%B4nio%20cultural.,-Autor%3A&text=Resumo%3A,Capibaribe%2C%20em%20Recife%20%2D%20PE> . Acesso em: 20 mai. 2024.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Estudos de azulejaria**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.

SNYDER, Jon R. **A estética do Barroco**. Lisboa: Estampa, 2007.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais em História da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

ANDRÉ CABRAL HONOR

Professor Adjunto IV do Departamento de História da Universidade de Brasília (UnB) é orientador de mestrado e doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da UnB e Bolsista Produtividade CNPQ. Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal da Paraíba, mestrado pela mesma instituição e doutorado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, sendo bolsista CAPES/REUNI do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. Realizou Pós-Doutorado pela Universidad Pablo de Olavide (Sevilla-Espanha), financiado com bolsa FAP/DF, e pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Concentra suas pesquisas nas áreas de História da América Portuguesa, História Cultural e Social, História da Arte, Barroco e Patrimônio Histórico, trabalhando com a perspectiva da interseccionalidade.

Artigo submetido em 13 de julho de 2024.

Artigo aceito em 14 de agosto de 2025.

Como citar: Cabral Honor, A. (2025). É possível uma teoria azulejar? As gravuras e o decoro na produção da azulejaria portuguesa no além-mar. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.141264>

VERSÃO



A crítica às instituições artísticas

Critique of Artistic Institutions

Angela Giovanna Vettese

Università Iuav di Venezia, Itália

Marina Andrade Câmara (Tradutora)

marina.camara@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo

O presente texto é uma tradução do capítulo *La critica alle istituzioni artistiche*, do livro *Si fa con tutto - Il linguaggio dell'arte contemporanea*, de Angela Vettese. A autora examina transformações nas instituições de arte, abordando como as práticas artísticas vinculadas à crítica institucional podem responder e dialogar com essas mudanças. Vettese considera também as ambivalências que surgem ao se utilizar a própria linguagem institucional para questionar a instituição, além das implicações de se pensar a arte como meio de expressão crítica.

Palavras-chave:

Tradução. Angela Vettese. Arte Contemporânea. Crítica Institucional.

Abstract

This text is a translation of the chapter *La critica alle istituzioni artistiche* from the book *Si fa con tutto - Il linguaggio dell'arte contemporanea*, by Angela Vettese. The author examines transformations in art institutions, focusing on how artistic practices known as institutional critique respond to and engage with these changes. Vettese also reflects on the ambivalences that arise when using the institutional language itself as a tool for questioning the institution, as well as the implications of considering art as a form of critical expression.

Keywords:

Translation. Angela Vettese. Contemporary Art. Institutional Critique.



A proclamação dos futuristas contra os museus tanto venceu quanto perdeu, na história. Venceu porque o museu cessou de ser o lugar de conservação que foi durante um tempo, mudando de forma e se tornando maleável e capaz de ouvir inclusive as exigências dos artistas vivos. Não é mais um lugar morto nem para os mortos. Perdeu, porque os lugares de exposição convencionais, permaneceram, de todo modo, praticamente os únicos em que um artista consegue expor. A cultura dos *infotainment* os tornou, de fato, metas turísticas precisamente como haviam previsto intelectuais como Guy Debord, Theodor Adorno e Max Horkheimer, demandando a quem neles expõe de ser suficientemente espetacular a ponto de atrair visitantes.

Daí a postura ambivalente de muitos artistas que confluiu naquilo que foi definido como “crítica institucional”, ou seja, arte que critica as instituições, mas que defluiu também na ideia de um *Museum as Muse*, para cita o título de uma mostra curada no Museum of Modern Art por Kynaston McShine (1999): o museu – ou a mostra internacional, ou a galeria, ou a feira, ou a casa do colecionador – se torna musa inspiradora que modela e gera a obra e à qual esta se destina.¹

O expediente técnico usado nesse âmbito é tomar a configuração “normal” de uma obra ou de uma coleção e transgredir as regras para elas estabelecidas. Como se viu, em 1919 Marcel Duchamp sugeriu retirar o valor de um quadro de Rembrandt, transformando-o em uma tábua de passar roupa para evidenciar como uma obra não tem valor em si, mas sim quando inserida em certo contexto. Seguindo essa linha iconoclasta, em 1953 Robert Rauschenberg pediu a Willem de Kooning um desenho seu, com a intenção declarada de apagá-lo. O resultado da operação veio, em seguida, sublinhado através de dois expedientes visuais, ou seja, uma moldura dourada adequada para a valorização de um desenho e uma etiqueta de metal usada em museus que reporta o nome do autor (naquela altura, Robert Rauschenberg), o título, *Erased de Kooning Drawing*, e o ano da execução. Por vezes a ação se dirigia ao público dos grandes eventos: na Bienal de Veneza de 1966 Yayoi Kusama, em um happening rapidamen-

1 Cfr. Kynaston McShine, *The Museum as Muse*, Abrams, New York 1999.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

te censurado pela força pública, e intitulado *Narcissus Garden*, se propôs como uma refinada vendedora ambulante no ingresso do pavilhão central que oferecia aos visitantes esferas que agiam como espelhos convexos do mundo dos próprios visitantes.

Marcel Broodthaers criou, em Bruxelas, em 1968, um museu fictício que se tornou em seguida um “Museu das Águias”, apresentado em Dusseldorf em 1972, onde foram recolhidos 266 objetos que representavam águias de todo tipo, desde as celebrativas até as naturalistas, das de aspecto simbólico às irônicas. O que estava sendo posto sob acusação era de fato a forma-museu, com sua tendência a glorificar, na mesma medida, coisas importantes e besteiras. Em 1970 Hans Haacke gravou uma lista de preços e de descrições de impressos à venda na livraria da Fundação Maeght em Saint-Paul-de-Vence e a transmissão da gravação foi mantida em alto volume por toda a duração da mostra. Para a Documenta 5 de Kassel, em 1972, Daniel Buren expôs sua clássica tela com listras em todas as sessões da mostra (pintura, escultura, publicidade, propaganda, etc), usando em toda parte seu pattern como material de montagem de exposição e, somente na sessão dedicada à arte pós-minimalista, deixando-o viver de modo autônomo, sem colocá-lo a serviço de qualquer obra exposta. A partir dos anos Oitenta, Louise Lawler fotografou em muitas casas de colecionadores o local em que eram postas as obras, dando-lhes significado adjunto ou negando-lhes uma parte da complexidade. Uma obra sobre um sofá não é uma obra sozinha em uma parede branca, mas representa a expressão de um gosto, de um fazer mostra de si, de decorar um contexto privado. O afro-americano Fred Wilson, protagonista do Pavilhão dos Estados Unidos na Bienal de Veneza de 2003, procurou descrever como pertencer a uma certa raça condicionou o acolhimento dos artistas; de fato, somente após a metade dos anos Noventa os negros foram acolhidos no mundo da arte sem que suas obras devessem forçadamente cair em estereótipos, como por exemplo aquele que afligiu Jean-Michel Basquiat: vida de inferno dormindo na rua e morte por overdose e incompreensão. Sempre na Bienal, Santiago Serra realizou e difundiu no ingresso do Arsenal uma gravação na qual, após uma acurada pesquisa de dados, advertia-se os custos da mostra, desde os salários até as montagens, revelando o lado velado

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

da quermesse. O grupo da Guerrilla Girls trabalhou sobre a questão *gender*, sublinhando como as mulheres teriam uma participação marginal nas mostras, nos leilões, nas coleções, tornando evidentes esses dados através de grandes pôsteres e outras modalidades fortemente comunicativas.

O ponto comum na técnica usada pela arte que faz crítica institucional é usar a mesmíssima linguagem das instituições posta sob acusação, invertendo, no entanto, o significado. Fotografia, pôsteres publicitários, produção de objetos mais ou menos kitsch, mobiliário, caixas para exposição de objetos. Tudo é submetido a uma inversão do significado, com fortes conotações irônicas (Alberro e Stimon, 2009). Resta o problema de quanto o mundo da arte saiba suportar um discurso diretamente crítico sem chegar a censurá-lo. Os artistas parecem ter aprendido por experiências do passado a não ir além de um certo ponto. Quando, em 1974, Hans Haacke foi convidado a realizar uma mostra individual no Solomon R. Guggenheim Museum, apresentou dentre as três obras expostas, um inventário dos interesses econômicos de alguns membros do comitê do museu sobre uma multinacional do Chile, nacionalizada após a eleição de Salvador Allende. A obra causou tal incômodo à diretoria do museu que a mostra foi cancelada seis semanas antes da inauguração. As animações anti-apartheid de William Kentridge foram aceitas pelo mundo dos museus e pelas mostras somente após a metade dos anos Noventa, ou seja, depois que a África do Sul já havia iniciado o processo de abolição dessa ferida (Becker, 2008). *The Files Room* de Antoni Muntadas, a coleção de documentos sobre arte submetida a censura, encontrou obstáculos demais para poder prosseguir nos anos Dois mil.

Ainda hoje, as possíveis metodologias para transformar o dissenso político em arte e, portanto, a arte em ativismo político, estão no centro de uma vasta discussão (Baravalle, 2009). E precisamos nos perguntar se, na arte que se propõe como modo de valorizar o dissenso, este último e, portanto, o discurso político em geral, não se tornam um simples material ao qual não se permite viver senão de modo inócuo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

REFERÊNCIAS

Alexander Alberro e Blake Stimon (org.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, The Mit Press, Cambridge (Mass.) 2009.

Carol Becker, *Thinking in Place: Art, Action and Cultural Production*, Paradigm, Boulder (Co)-London 2008.

Marco Baravalle (org.), *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma 2009.

VETTESE, Angela. *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2010.

ANGELA VETTESE

Diretora, desde 2001, do Mestrado (Laurea Magistrale) em Artes Visuais e Moda do IUAV – Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (Departamento da Culturas do Projeto), onde é Professora Associada de Teoria e Crítica de Arte Contemporânea. Além de *Si fa con tutto - Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Ed. Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 2010), é autora de livros como *Lucio Fontana* (Ed. Silvana Editoriale, Milano 2003), *L'arte contemporanea* (Ed. Il Mulino, Bologna, 2012), *Storia dell'Arte* (com Gillo Dorfles, Ed. Atlas, Bergamo, 2000), dentre outros. Foi professora também em outras Universidade italianas e na Espanha, como Accademie di Belle Arti a Milano e Venezia, Accademia Carrara di Bergamo e Universidad de Valencia. Seus textos são publicados em jornais e periódicos italianos como *Domus*, *Abitare*, *Flash Art International*, *Frieze*, *Parkett*, *Art+Text*, *Sole 24 ore* e *Il Giornale dell'Arte*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 29 n.51
Maio 2025
e-ISSN-2179-8001

MARINA CÂMARA (TRADUTORA)

Professora Adjunta do Depto de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Inst. de Artes da UFRGS; Pós- doutora pelo Dpto de Letras Modernas FFLCH/USP; Doutora em Artes pela EBA UFMG, com período sanduíche na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Mestre em Comunicação e Artes pela PUC MG; Cursou Mestrado no IUAV – Istituto Universitario di Architettura di Venezia e Master na Università di Siena, ambos na Itália. Integra comitês de seleção de artistas, compõe júris e realiza curadorias em diferentes cidades do Brasil.

Artigo submetido em 13 de novembro de 2024.

Artigo aceito em 06 de setembro de 2025.

Como citar: Câmara, M. (tradutora), & Giovanna Vettese, A. (2025). A crítica às instituições artísticas, de Angela Vettese. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 29(51).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.143981>

