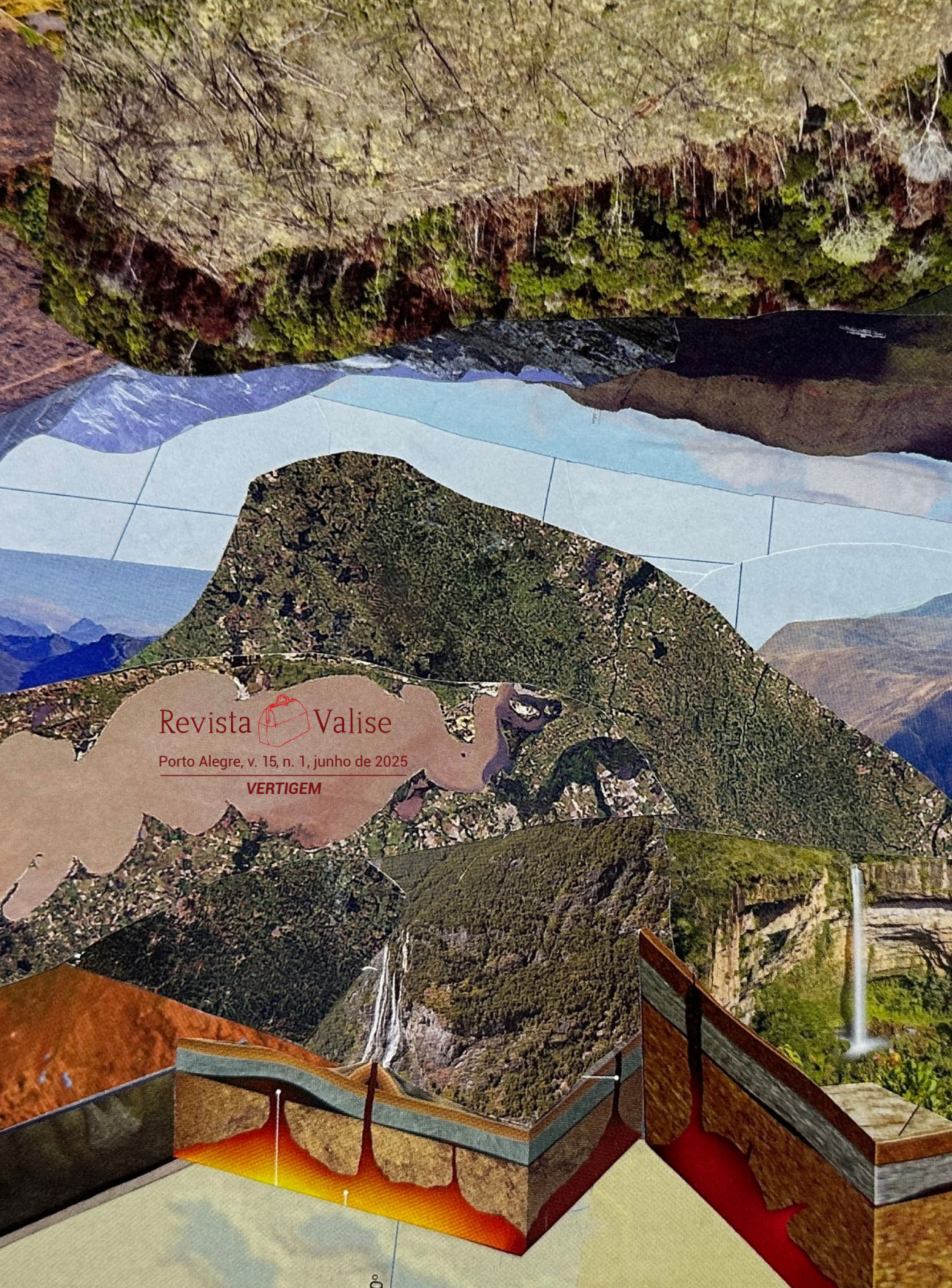


Revista Valise
Porto Alegre, v. 15, n. 1, junho de 2025

VERTIGEM

Sumário

PAISAGENS BIOINDICADORAS 06
Marcella Moraes
ensaio visual

22 IMERSOS NA NÉVOA PLÁSTICA: A PELE,
artigo O MAR E *ALGO TURVO*
Carolina Ciconet Marostica

VERTIGENS DA LAMA: ENTRETECENDO 46
BORDADO, AFETOS E VIDA artigo
Letícia Zanella Sais; Débora Luiza Pereira
Andréa Vieira Zanella; Rafael Victorino Devos

64 CAMINHOS EM VERTIGEM: MARGEANDO
artigo RESISTÊNCIAS
Shayda Cazaubon Peres
Sandra Maria Correia Favero

POÉTICAS DA PATOLOGIA: 83
UMA ENTREVISTA COM BANKS VIOLETTE tradução
Banks Violette
Felipe Ferla da Costa

104 *O HOMEM PERMANECIDO* E AS VERTIGENS
ensaio visual DE UM CORPO QUE SONHA SER OUTRO
Luiz Rodolfo Annes

O DESAFIO À GRAVIDADE E O 115
GESTO DA QUEDA artigo
Natalia Schul Pacheco

DAR-SE EM VERTIGEM: DO GESTO LEVE À DENSIDADE DO ABISMO
Glaucis de Morais
134 artigo

160 artigo
UM DIÁLOGO ENTRE HANNAH HÖCH E SARA CWYNAR: MONTAGEM, MODA E REPRODUTIBILIDADE
Isabel Ávila de Souza Lima

HORROR VACUI: CRÍTICA INSTITUCIONAL E SUSPENSÃO (TEMPORAL) DO SISTEMA INTERNACIONAL DA ARTE: UMA CONVERSA COM IVO MESQUITA SOBRE A 28ª BIENAL DE SÃO PAULO
Ivo Mesquita; Joaquín Barriendos
Vinicius Spricigo
179 entrevista

212 artigo
A INICIAÇÃO À ARTE DE AYRSON HERÁCLITO: ENTRE O RITO E A COSMOPERCEPÇÃO
Rafaela Maria Martins da Silva

BATISMO DOS MIL NOMES: MUNHECAS QUEBRADAS E CHUQUEIRAS ABENÇOADAS
Nestor Junior
234 ensaio

251 ensaio visual
QUIETOS
Liel Gabino
Patricia Dias Franca-Huchet

ENTRE A PERFORMATIVIDADE DA PALAVRA E DA ESCRITA: ARRANCAR A PELE DO MUNDO AO ESCREVER EM VERTIGEM
Bianca De-Zotti
Helene Gomes Sacco
261 artigo

282 artigo
NOTAS DA TRADUÇÃO SOB *RAVE TRANSLÉXICA*: MODOS DE DISSOCIAR
Claudio Moreira Pereira Júnior

A ESCRITA COMO DESFIGURAÇÃO: DEBATES ENTRE MIRA SCHENDEL E MIRTHA DERMISACHE
Andréia Paulina Costa
304 artigo

324 artigo
OBJETOS COTIDIANOS EM MONTAGEM: VERTIGEM E LINGUAGEM NAS MEMORABÍLIAS DE EDI BALOD
Mikael Miziescki; Luana Maribele Wedekin
Sandra Makowiecky

NO INTERIOR DO GABINETE DE CURIOSIDADES: VISUALIDADE, RAÇA E COLECIONISMO
Tadeu Ribeiro Rodrigues
343 artigo

370 ensaio visual
JOGO *SOBRE DOIS QUADRADOS*
Livia Koeche

TERMINAL 386
Muriel Machado
ensaio visual

393 *JOGO DOS SETE ERROS*
ensaio visual
Mirla Fernandes

AS CRIANÇAS NÃO EXISTEM 404
Guilherme Bruschi
artigo

421 *ESCOLA CUSQUENHA: VESTÍGIOS DE RESISTÊNCIAS*
artigo
Joana Aparecida da Silveira do Amarante

SUBVERTIGEM 437
Fercho Marquéz-Elul; Gabriela Paludo Sulczinski
Kahena Zanardo Sartore; Léo Monteiro
Marcelo Bordignon; Marina Rombaldi
Wij Seemann
ensaio visual

446 VERTIGEM

451 EXPEDIENTE

PAISAGENS BIOINDICADORAS

Marcella Moraes

Resumo: Neste ensaio, apresento uma investigação visual que nasce do encontro com seres bioindicadores – líquens, fungos, insetos e plantas espontâneas – que tornam visíveis as condições de saúde de determinados lugares. Por meio de linguagens como fotografia, colagem e aquarela, meu trabalho revela vestígios de alterações ambientais e abrem espaço para o surgimento de outras paisagens possíveis diante das urgências e instabilidades do presente.

Palavras-chave: Paisagens bioindicadoras. Arte contemporânea. Antropoceno.

BIOINDICATOR LANDSCAPES

Abstract: This visual essay emerges from encounters with bioindicator beings — lichens, fungi, insects, and spontaneous plants — capable of making visible the environmental conditions of specific places. Through artistic practices such as photography, collage, and watercolor, the work traces subtle environmental shifts and opens space for the emergence of other possible landscapes amid the urgencies and instabilities of the present.

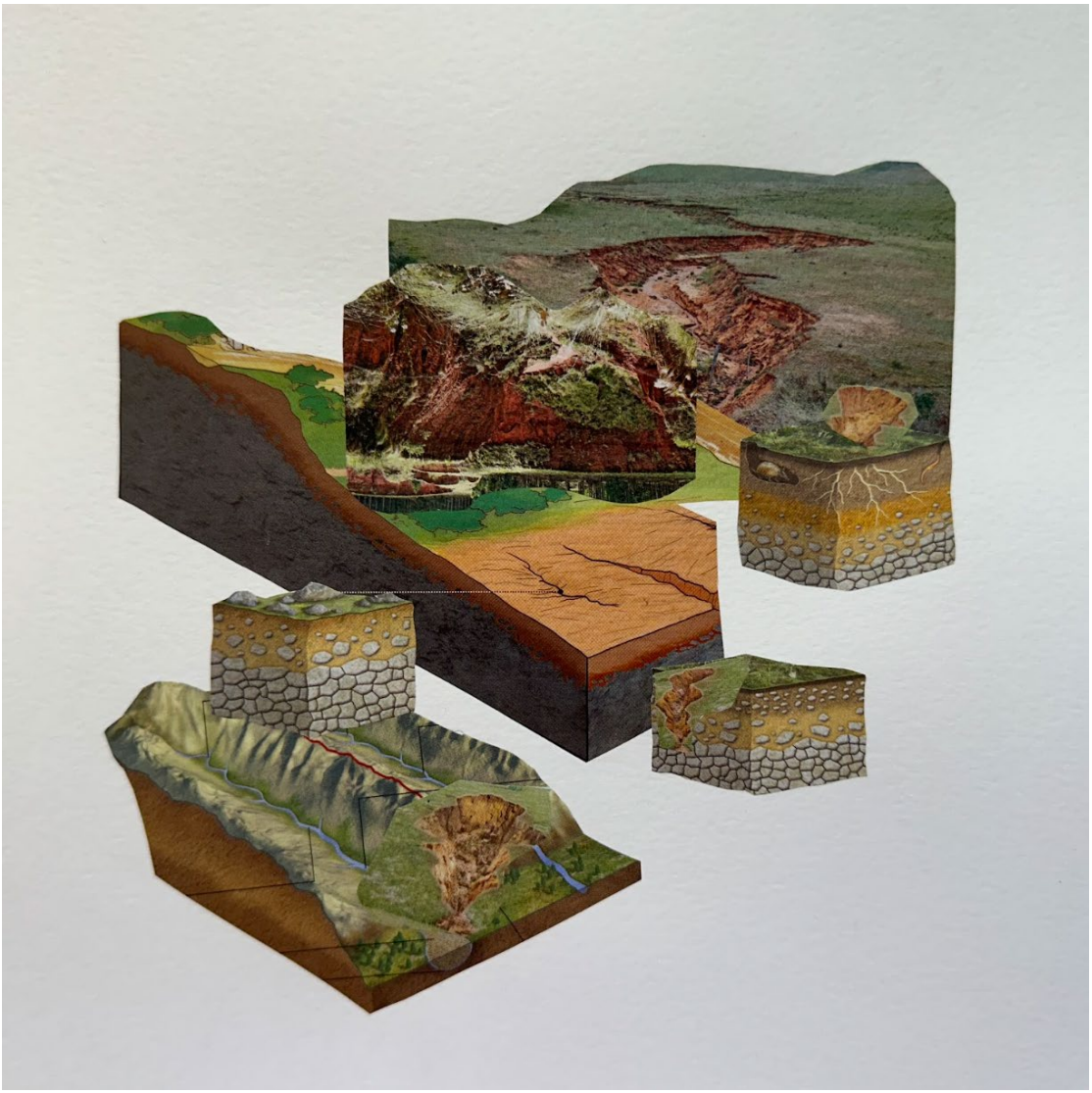
Keywords: Bioindicator Landscapes. Contemporary Art. Anthropocene.














12°S
O.69



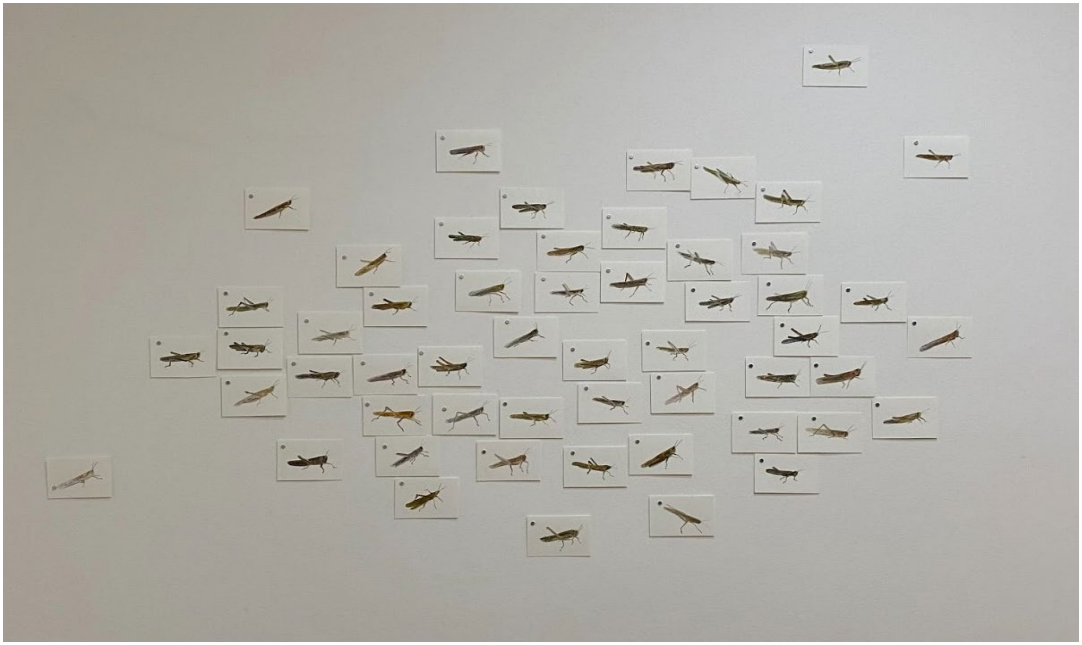










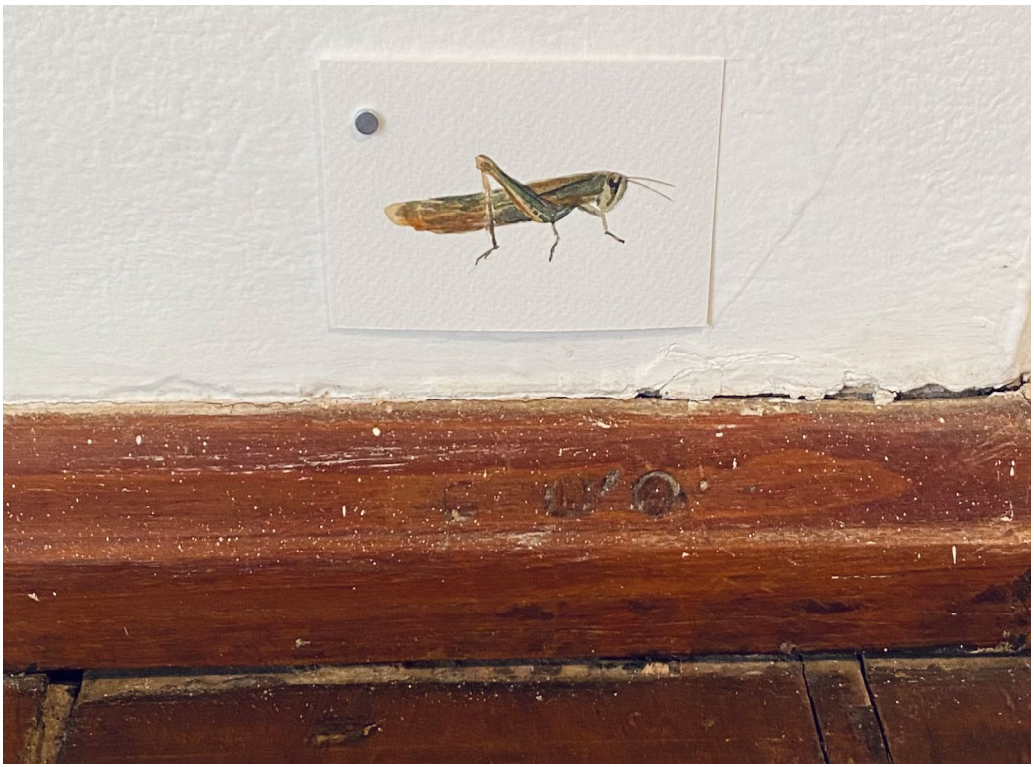












O ensaio visual que apresento parte de uma investigação sobre as transformações da paisagem em diálogo com os modos de existência no contexto do atual regime climático. Vivo e trabalho entre duas grandes florestas urbanas — a Floresta da Tijuca e a Serra de Inoã —, onde a presença constante da mata atravessa o cotidiano. Conviver com essas paisagens tem sido uma fonte de orientação nos meus processos artísticos, e muitas vezes me ensina a ver e a pensar o mundo tanto de forma local quanto global.

Esse olhar atento aos ambientes próximos tem se revelado fundamental para perceber as transformações sutis, porém significativas, da natureza. Vivemos no Antropoceno – termo proposto para nomear a era geológica em que a ação humana se tornou a principal força de transformação do planeta. Uma era de aceleração brutal, onde os impactos sobre os ecossistemas, o clima e a biodiversidade revelam mudanças profundas, muitas vezes irreversíveis, que exigem outras formas de percepção, cuidado e convivência.

Diante dessa realidade, a escuta da paisagem se tornou, em minha prática artística, um gesto político e afetivo, e me interessa aprender com os próprios sinais da natureza. Esse movimento se intensificou quando passei a observar o comportamento dos líquens – organismos complexos formados por uma relação entre fungos e algas ou cianobactérias. São considerados bioindicadores: sua presença, ausência ou abundância pode revelar o estado ecológico de um lugar, sua condição de saúde ambiental. No caso desses seres, sua presença indica baixos níveis de poluição do ar, enquanto seu desaparecimento pode sinalizar ambientes severamente degradados.

Foi a partir desse encontro com os líquens que desenvolvi, em minha pesquisa, o conceito de *paisagens bioindicadoras* – fruto da minha dissertação de mestrado na UFRJ[1]. Aproprio-me do termo científico bioindicador como um dispositivo artístico, capaz de evocar vestígios sutis que revelam alterações ambientais e abrem espaço para o surgimento de outras paisagens. Por meio de diferentes suportes

1 A dissertação intitulada *Paisagens bioindicadoras* foi defendida em 22 de agosto de 2024, no Mestrado em Linguagens Visuais, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação do Prof. Dr. Felipe Scovino.

e linguagens como a fotografia, a colagem e a aquarela, busco criar obras que despertam outras formas de atenção e presença em meio às urgências do presente.

Nesse percurso, apresento cinco obras que integram minha pesquisa artística. A primeira, intitulada *Mapas ambientais* (2022-2025), reúne fotografias de intervenções em florestas do Rio de Janeiro, nas quais posiciono recortes de mapas que representam análises ambientais de poluição no Brasil, retirados de atlas escolares, ao lado de líquens em árvores.

A segunda, *Campado* (2021-2024), é composta por colagens feitas com mapas, gráficos, diagramas e fotografias extraídos de atlas escolares. Esses elementos foram reconfigurados sobre o papel, gerando composições que dialogam com as paisagens de vários jogos de videogames. Resultando em territórios híbridos, artificiais e fragmentados em plataformas.

Atualmente, trabalho na série *Canteiro de restauro* (2024-2025), desenvolvida em aquarela de plantas espontâneas que nascem em territórios degradados e são dispostas em plataformas. Essas espécies, muitas vezes chamadas de *pragas*, desempenham um papel fundamental na regeneração da paisagem. As plataformas remetem às estruturas presentes em *Campado*, revelando como uma série se desdobra na outra em um processo contínuo de investigação da paisagem.

Em *Corpo de frutificação* (2022-2024), realizo ações em florestas do Rio de Janeiro onde insiro partes do meu corpo em troncos ocos. As imagens, embora pareçam digitais, são colagens reais feitas diretamente na paisagem. Esse gesto de imersão estabelece uma conexão profunda entre o corpo e a pele viva da floresta, compondo e decompondo-se com ela.

Por fim, apresento *Tempestade perfeita: nuvens de gafanhoto* (2020-2024), composta por aquarelas em escala real (cerca de cinco centímetros) que retratam a espécie de gafanhoto comum na América do Sul. Em 2020, impulsionados pelo desequilíbrio climático e pela monocultura, esses insetos formaram uma nuvem que atravessou países como Paraguai, Argentina e Brasil, levando à declaração de emergência ambiental.

Considero essa série também como uma paisagem – uma

reverberação de um fenômeno milenar intensificado pela ação humana. No dia da abertura da exposição, uma mariposa pousou sobre uma das aquarelas. Encontros efêmeros como esse renovam minha força para seguir com a pesquisa e me encorajam a enfrentar os desafios atuais com mais sensibilidade.

Encerro acompanhada por líquens, mapas, plantas, fungos e insetos, pois acredito que a experiência da paisagem, em minha prática artística, se constrói justamente nesse gesto: o de escutar o que é mínimo, identificar e decifrar rastros e reinventar paisagens sensíveis e possíveis.



LEGENDAS DAS IMAGENS

Figura 1-4 (Páginas 7 e 8). Marcella Moraes. *Mapas ambientais*, 2022-2025. Impressão com pigmento mineral sobre papel, 30 x 45 cm. Fonte: Acervo da autora.

Figura 5-7 (Página 9 e 10). Marcella Moraes. *Campado*, 2021-2024. Colagem de atlas escolar sobre papel. 230 x 120 cm. Fotografia: Paulo Pereira. Fonte: Acervo da autora.

Figura 8-9 (Página 11 e 12). Marcella Moraes. *Canteiro de restauro*, 2024-2025. Aquarela sobre papel. 51 x 35 cm. Fonte: Acervo da autora.

Figura 10-13 (Página 13 e 14). Marcella Moraes. *Corpo de frutificação*, 2022-2025. Impressão com pigmento mineral sobre papel, 30 x 45 cm. Fonte: Acervo da autora.

Figura 14-17 (Página 15 e 16). Marcella Moraes. *Tempestade perfeita: nuvens de gafanhoto*, 2020-2024. Aquarela sobre papel, 10 x 07 cm. Fonte: Acervo da autora.

Marcella Moraes é artista e Mestre em Linguagens Visuais (PPGAV/UFRJ). Investiga a paisagem no atual regime climático. A partir da observação de seres bioindicadores como os líquens – que tornam visíveis as condições de saúde de determinados lugares –, desenvolve o conceito de *paisagens bioindicadoras* como dispositivos que revelam alterações ambientais e abrem espaço para o surgimento de outras paisagens possíveis, por meio de diferentes linguagens como fotografia, colagem e aquarela.
E-mail: marcellamoraesf@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-5035-8825
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8855241427191102



IMERSOS NA NÉVOA PLÁSTICA: A PELE, O MAR E *ALGO TURVO*[1]

Carolina Ciconet Marostica

Resumo: Duas instalações elaboradas a partir de polímeros sintéticos são o ponto de partida para investigar relações entre plásticos, corpos e ambientes no Antropoceno. Partindo das obras, apresentadas na exposição *Algo turvo, cremoso e entorpecido*, reflito sobre a proliferação desses materiais. Autores como Roland Barthes, Susan Freinkel e Heather Davis lançam luz sobre as tensões entre natural e artificial, interior e exterior, proteção e toxicidade, resistência e fragilidade, sedução e repulsa.

Palavras-chave: Antropoceno. Corpo. Instalação. Plástico. Poéticas Visuais.

IMMERSED IN THE PLASTIC SMOG: THE SKIN, THE SEA AND *SOMETHING BLURRY*

Abstract: Two installations made from synthetic polymers are the starting point for investigating the relationship between plastics, bodies and environments in the Anthropocene. Based on the works presented in the exhibition *Something blurry, creamy and numb*, I reflect on the proliferation of these materials. Authors such as Roland Barthes, Susan Freinkel and Heather Davis shed light on the tensions between natural and artificial, interior and exterior, protection and toxicity, resistance and fragility, seduction and repulsion.

Keywords: Anthropocene. Body. Installation. Plastics. Fine Arts.

1 Texto adaptado a partir da tese de doutorado *Materiais vivos e corpos plásticos: uma poética de fluxos, emaranhamentos e metamorfoses*, defendida, em 2024 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Adriane Hernandez.

> A superfície do corpo é como a superfície do mar. Nadamos no alto, mas temos medo do que é molhado, viscoso, do que existe abaixo. Mas considero que podemos dar um passo adiante. A alteridade de nossas entranhas e a distância de nossa pele diária, de certa forma, aludem a outras partes de nós que estão sob nosso controle e partes que, esperamos, continuarão, na melhor das hipóteses, em seu rumo.
>
> William Kentridge

I.

Construí uma caverna de plástico. Suas paredes, embora deixassem passar luz, não tinham o brilho liso dos acrílicos das vitrines. Eram turvas. A construção não era resistente como o painel de um carro, tampouco fofinha como uma boia de flamingo. Era flácida e fina. Precisei reforçá-la com uma malha de pesca para não rasgar.

O plástico que compunha a caverna vinha de sacolas descartadas, que havia guardado ou que conhecidos juntavam para mim. Eu rasgava as sacolinhas e ia colando seus fragmentos uns nos outros, em justaposição e sobreposição, com fita adesiva transparente. Instigava-me o efeito que a fita adesiva produzia ao prensar os plásticos, gerando rugas que me sugeriram a presença de uma pele.

De fragmento em fragmento, como numa colcha de retalhos, uma grande superfície ia se formando. Conforme foi crescendo, ganhou a forma de uma instalação, que seria apresentada na exposição *Algo turvo, cremoso e entorpecido*, no Museu do Trabalho[2]. Para atingir as dimensões do espaço expositivo (550 x 300 cm), percebi que precisaria de uma quantidade muito maior de plásticos do que aquela que havia conseguido. Calculei que precisaria de algumas centenas de sacolas, o que para mim era uma quantidade enorme – embora ínfima se comparada às 5 trilhões que são produzidas mundialmente por ano, ou mesmo das 160.000 fabricadas por segundo (*cf.* The World Counts). Buscando formas de obtenção de sacos descartados, eu e Taís Cardoso, curadora

2 A exposição individual *Algo turvo cremoso e entorpecido* ocorreu em Porto Alegre (RS, Brasil), no ano 2022 e teve curadoria de Taís Cardoso.



da exposição, nos dirigimos à Cooperativa dos Catadores de Materiais Recicláveis da Cavalhada (ASCAT), de quem adquirimos o material[3].

Algo turvo, cremoso e entorpecido propunha refletir sobre a mistura do vivo ao sintético no contexto do Antropoceno e imaginar desdobramentos desse amálgama. Não se tratava de fantasiar um mundo em que a natureza tivesse se adaptado harmoniosamente ao artificial e os impactos da crise climática estivessem resolvidos. Buscava processar com minha poética algo que já estava acontecendo e cujas consequências ultrapassariam nosso tempo de vida. Como Taís Cardoso expressou no texto que acompanhou a exposição, "Talvez aqui se trate não mais de querer inventar uma forma, mas justamente falar da deformação de um mundo onde já não podemos mais nos encontrar em outro lugar que não seja o da contaminação" (Cardoso, 2022, n.p.).

Na exposição, apresentei duas instalações: *Longe daqui ou dentro de nós* (Figuras 1-4) – a caverna – e *Entre nós* – a qual retomarei adiante. A primeira situava-se logo na entrada do ambiente expositivo, exigindo que o observador a atravessasse para acessar o segundo ambiente. Seu interior começava estreito (cerca de 70 cm de largura) e com um teto baixo, como um corredor. Conforme avançava-se no espaço, esta espécie de túnel ia se alargando. Ao aproximar-se do fundo da sala, as cores dos plásticos – que na entrada limitavam-se a tons de azul, verde e branco translúcido –, também iam ficando mais variadas e intensas. Próximo ao fundo, o túnel fazia uma curva em direção à saída, de onde já era possível enxergar a outra sala (Figura 3). Busquei sobretudo criar um ambiente de imersão, simultaneamente sedutor e claustrofóbico.

3 Como artista vivendo em um mundo contaminado por plástico, tenho refletido sobre como emprego esses materiais em meus trabalhos, buscando reaproveitar partes de esculturas em novas construções e evitando aquisição de plásticos novos. Embora acredite que, ao pensarmos em redução de impacto ambiental, o foco na responsabilização individual seja uma forma de desviar a atenção daqueles que, de fato, detêm o poder sobre a produção de plástico (petroquímicas como ExxonMobil, Dow e Sinopec, entre outras) entendo que, para refletir sobre nossos agenciamentos com o plástico seja imprescindível considerar seus modos de produção, circulação e descarte. Ao olhar para isso, eticamente, enquanto humana num mundo em ruínas, me sinto impelida a um uso consciente desta matéria, atento a essa problemática. Ao adquirir o plástico de uma cooperativa, pude aprofundar-me nessas questões e também de reduzir o impacto ambiental de meu trabalho, processo que relato com mais detalhes em minha tese (Marostica, 2024, p. 164-170).



Figura 1. Carolina Marostica. *Longe daqui ou dentro de nós*, 2022. 550 x 300 cm (aprox.). Sacos e sacolas plásticas oriundos de descartes, fita adesiva e malha de pesca. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fonte: Marostica, 2024.



Figura 2. Carolina Marostica. *Longe daqui ou dentro de nós*, 2022. 550 x 300 cm (aprox.). Sacos e sacolas plásticas oriundos de descartes, fita adesiva e malha de pesca. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fonte: Marostica, 2024.



Figura 3. Carolina Marostica. *Longe daqui ou dentro de nós*, 2022. 550 x 300 cm (aprox.). Sacos e sacolas plásticas oriundos de descartes, fita adesiva e malha de pesca. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fonte: Marostica, 2024.



Figura 4. Carolina Marostica. *Longe daqui ou dentro de nós*, 2022. 550 x 300 cm (aprox.). Sacos e sacolas plásticas oriundos de descartes, fita adesiva e malha de pesca. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fonte: Marostica, 2024.

O aspecto de membrana das paredes finas e translúcidas evocava em mim o interior de um corpo, impressão compartilhada também por alguns visitantes. Descrevi em minha tese de doutorado a passagem pelo túnel como uma espécie de gênese, em que "o espectador era, num primeiro momento, envolvido nesse corredor que evocava um ambiente liquido e, após percorrê-lo, era 'expelido' de seu interior, deparando-se com o ambiente aberto e fragmentário da instalação *Entre nós* – como em um parto" (Marostica, 2024, p. 107).

Entretanto, essa associação surgiu após o início da exposição, e a interioridade à qual o título aludia era, inicialmente, o destino do plástico que, sem que percebamos, penetra nossos corpos. Interessava-me, com o título, abarcar a falta de controle que temos sobre essas substâncias que produzimos, consumimos e desejamos nos livrar, mas que acabam retornando para perto ao se fragmentarem em tamanhos diminutos, capazes de serem inalados ou ingeridos.

Para a pesquisadora Heather Davis, as sacolas plásticas são dos exemplos mais representativos do que descreve como *tempofagia*, ou devoração do tempo, já que o polietileno do qual são feitas "consome os corpos comprimidos de plantas e animais antigos, um processo que levou milhares de anos, apenas para ser transformado em um recipiente descartável para viagem" (Davis, 2015a, p. 234, tradução própria). Estima-se que este utilitário se mantenha útil por, em média, 12 minutos e que leve até 1000 anos para se quebrar[4].

Quando jogamos fora nossas sacolas, deixamos de pensá-las como problemas, porque deixamos de enxergar. Mas elas não desaparecem, apenas saem do nosso campo de visão. Seguem na Terra, seguirão, ainda que longe daqui, nesse mesmo planeta, muito depois de nosso tempo de vida[5].

4 No ambiente, com o passar do tempo, os plásticos sofrem ressecamento, ficando quebradiços. Isso ocorre principalmente como efeito da exposição aos raios UV (processo de fotodegradação), assim como por intempéries (calor, umidade, movimento). Todavia, esse tipo de degradação é superficial: embora os plásticos se fragmentem, não ocorre uma transformação química no material: o plástico continua sendo plástico.

5 Os plásticos surgiram há pouco mais de um século e nesse curto tempo nenhum "morreu de morte natural" (Weisman, 2007, p. 161), ou seja, não chegou a ser decomposto por agentes biológicos, já que os microrganismos ainda não evoluíram o bastante para os metabolizarem. O cientista Anthony



II.

Antes de virar uma caverna, essa superfície era uma extensão de sacolas que fui juntando. Na verdade, já não eram mais sacolas: não podiam exercer a função para qual esse objeto fora criado. Rasgava-as com minhas mãos, esticava suas *peles*, por vezes até o plástico ir afinando a ponto de esbranquiçar e se enrugar. Depois, ia justapondo e sobrepondo umas nas outras e prensando-as sobre faixas consecutivas de fita adesiva.

Eu tinha esse impulso de desmanchá-las, como se acreditasse que encontraria algo para além dali. Seriam os animais mortos que viraram petróleo, matéria para fabricação daquele material? Ou seria o *depois*, uma vontade de antecipação do destino da sacola daqui a séculos, vagando no mar, ou enterrada sob camadas minerais?

Seja por uma ou outra motivação, meu gesto sobre as sacolas correspondia ao revelar de um devir que era a antítese do que os idealismos da indústria haviam aperfeiçoado ao longo do último século. A fragilidade das sacolas, a facilidade com que meus dedos rasgavam suas superfícies, contrastava com sua duração molecular quase eterna: o polietileno que as compõe é formado por moléculas com centenas de milhares de átomos, com ligações muito estáveis, praticamente inquebráveis.

O plástico foi inventado para triunfar sobre a natureza: o primeiro plástico substituía materiais naturais que entravam em escassez devido à crescente demanda consumidora. A jornalista Susan Freinkel, em seu livro *Plastic: A Toxic Love Story* (2011), conta a história de que o celulóide, primeiro plástico sintético, foi criado por John Wesley Hyatt, em 1869, a partir do desafio lançado por um fabricante de bolas de bilhar, que oferecia um prêmio a quem apresentasse um material substituto ao marfim. Ao tratar a celulose, que deriva do algodão, descobriram-se

Andrady estima centenas de milhares de anos para os micróbios atingirem esse estágio evolutivo (*apud* Weisman, 2007, p. 161). Não havendo biodegradação, os plásticos apenas se fragmentam em pedaços menores sob a ação, principalmente, da luz e do oxigênio o que é impedido quando estão enterrados ou no fundo do mar, o que garante que perdurem por muito tempo, persistindo por períodos geológicos. (Rangel-Buitrago, Neal, Williams, 2022).

possibilidades de imitação de outras matérias:

> Poderia ser manchado de marrom e âmbar para imitar a carapaça de tartaruga; traçado com veios para parecer mármore; infundido com as cores brilhantes do coral, lápis-lazúli ou cornalina para se assemelhar a essas e outras pedras semipreciosas; ou enegrecido para parecer ébano ou azeviche. (Freinkel, 2011, p. 17, tradução própria)[6].

Como elaborou Roland Barthes (2001, p. 111) em um dos ensaios de *Mitologias*, o plástico "é a própria ideia da sua transformação infinita". Tratava-se de uma *matéria milagrosa*, que poderia ser manipulada de inúmeras formas, podendo virar qualquer coisa. "Este 'proteísmo' do plástico é total: pode formar tão facilmente um balde como uma joia", afirmou o autor (Barthes, 2001, p. 112). Sendo uma matéria sintetizada pela humanidade, foi, na época, pensado como ápice da sua capacidade de dominação do meio.

Em sua história do plástico, que abarca a evolução da matéria plástica e seus impactos na sociedade e na cultura, Susan Freinkel conta sobre os sonhos utópicos despertados nos primórdios da indústria de polímeros sintéticos nas vésperas da segunda guerra mundial. Ela traz o relato dos químicos Victor Yarsley e Edward Couzens, que imaginavam um habitante da Era do Plástico, num mundo "de cores e superfícies brilhantes... um mundo em que o homem, como um mágico, faz o que deseja para quase todas as necessidades" (apud *Freinkel*, 2011, p. 25, tradução própria)[7].

> Eles o imaginaram crescendo e envelhecendo cercado por brinquedos inquebráveis, cantos arredondados, paredes inquebráveis, janelas sem empenamento, tecidos à prova de sujeira e carros, aviões e barcos leves. As indignidades da velhice seriam atenuadas com óculos de plástico e dentaduras até que a morte

6 No original: "It could be mottled in browns and ambers to emulate tortoiseshell; traced with veining to look like marble; infused with the bright colors of coral, lapis lazuli, or carnelian to resemble those and other semiprecious stones; or blackened to look like ebony or jet."

7 No original: "a world of colour and bright shining surfaces ... a world in which man, like a magician, makes what he wants for almost every need".

> levasse embora o homem de plástico, altura em que ele seria enterrado "higienicamente encerrado num caixão de plástico" (Freinkel, 2011, p. 25, tradução própria)[8].

Em minha poética, ao incorporar o plástico, "brinco (com certa ironia) com o ímpeto humano de dominação da natureza, de controle da forma pela tecnologia, sonho de libertação das condições naturais" (Marostica, 2024, p. 130). Meu trabalho se apropria de uma invenção que refletiu impulsos antropocêntricos de domínio, mas busca subvertê-la.

> Ao manusear o plástico de modo a evocar imprevisibilidade, organicidade, desordem, impureza, insubmissão, provoco desvios da forma ideal. Minhas tecnologias como antitecnologias. Uma tentativa de uma outra natureza a partir do artificial (Marostica, 2024, p. 130).

O ato de distorcer as sacolas pode ser pensado como uma espécie de processo digestivo do plástico: assimilo a sedução dessa matéria ultraprocessada, para então degluti-la e gerar outra coisa: "um jeito de comer, digerir e vomitar o plástico" (Santos *apud* Marostica, 2024, p. 135). Se uma parte significativa da indústria plástica se desenvolveu na aderência de uma matéria sem forma sobre moldes, eu procurava produzir deslizes dessas fôrmas. Desejava ver o que surgiria quando as coisas escapavam desses moldes.

Através da deformação que produzo nos plásticos, é sugerida "uma espécie de derretimento dos corpos junto ao desejo humano de superação física e mental", (Cardoso, 2024) conforme descreveu a curadora da exposição. Ela observa que, ao se desmancharem, é como se esses objetos "magneticamente levassem junto não só a sua matéria orgânica, mas nossos pensamentos e memórias grudadas no formato dos resíduos que espalhamos pelo mundo em direção a uma realidade menos estática." (Cardoso *apud* Marostica 2024, p. 208).

8 No original: "a world of colour and bright shining surfaces ... a world in which man, like a magician, makes what he wants for almost every need".

III.

Saindo da caverna, quem visitava a exposição Algo turvo cremoso e entorpecido adentrava a instalação Entre nós (Figura 5-8). Neste trabalho, uma grande rede de pesca funcionava como uma estrutura mole sobre a qual a diversos volumes e emaranhados de materiais sintéticos se penduravam, sugerindo organismos vivos. Muitos desses materiais podiam remeter a partes do corpo humano: cabelo e pelo sintéticos, variedades de plásticos que se parecem com membranas, luvas vinílicas, unhas e cílios postiços, formas cilíndricas que lembram intestinos, cola quente remetendo a secreções, meias de poliamida em tons de rosa evocando peles. Sugeriam ainda corpos de outros seres vivos: as unhas postiças podem se parecer com escamas de peixe; os cílios, com insetos; os cabelos, com algas; as meias calças com enchimento, com fungos.

Quando adquiri a rede de pesca que viria a constituir o trabalho, o vendedor, buscando avaliar a resistência da trama, me perguntou que peixe eu buscava capturar. Eu nunca a usei para esse fim, mas os corpos feitos de polímeros sintéticos que se enredavam nas linhas transparentes, *entre nós*, em uma das instalações que apresentei no Museu do Trabalho, pareciam animais capturados, misturando-se a resíduos que acabam no mar. Pensei: Os animais que nadam nos oceanos hoje têm muito em comum com meus organismos poliméricos. Como estes, aqueles também estão cheios de plástico. Ingerem plásticos, muitas vezes tão pequenos que são quase invisíveis a olho nu.

> Como se fossem movidos por um anseio por corpos de animais, as luvas de nitrila que entram nos oceanos ficam revestidas de dimetilsulfeto, uma substância que, para aves marinhas como petréis e cagarras, tem o mesmo cheiro do plâncton que a produz. As ondulações flácidas dos sacos plásticos imitam as das águas-vivas; os microplásticos se

> disfarçam de ovos de peixe. Redes de pesca descartadas buscam o abraço dos vivos, agarrando-se aos pescoços das aves marinhas; tampas de garrafas e outros fragmentos brilhantes chegam até o calor de seus estômagos, bloqueando o fluxo de nutrientes (Farrier, 2020, n.p., tradução própria)[9].

Assim, numa curiosa semelhança ao modo como somos enganados sensorialmente pelo plástico, acreditando, por vezes, que são o que não são – como numa planta artificial, numa roupa de couro sintético, ou numa bijuteria de pedra falsa– tartarugas marinhas, águas-vivas e outros animais confundem objetos plásticos com seres vivos. Quanto menor o plástico, maior o problema, pois mais organismos o ingerem. Se entram nos peixes menores e invertebrados, depois são consumidos pelos maiores.

Vidas marinhas também se misturam ao sintético usando-o como substrato. Comunidades microbianas florescem em minúsculos fragmentos de plástico no oceano, constituindo o que os pesquisadores Erik R. Zettler, Tracy J. Mincer e Linda A. Amaral-Zettler, denominaram de *plastifera* [*plastiphere*]. São tantos organismos num pedacinho de plástico: é como se estivéssemos diante de um outro planeta. Os cientistas explicam:

> As comunidades da plastifera são distintas da água da superfície circundante, o que implica que o plástico serve como um novo habitat ecológico no oceano aberto. O plástico tem uma meia-vida mais longa do que a maioria dos substratos marinhos flutuantes naturais e uma superfície hidrofóbica que promove a colonização microbiana e a formação de biofilme, diferindo dos substratos autóctones nas camadas superiores do oceano (Amaral-Zettler; Zettler; Mincer, 2013, p. 7137, tradução própria)[10].

9 No original: "As if driven by a yearning for animal bodies, nitrile gloves that enter the oceans become coated in dimethyl sulfide, a substance that, to seabirds like petrels and shearwaters, smells just like the plankton that produce it. The limp undulations of plastic bags mimic those of jellyfish; microplastics masquerade as fish eggs. Discarded fishing nets seek out the embrace of the living, clinging to the necks of seabirds; bottle tops and other bright fragments even reach down into the warmth of their stomachs, blocking the flow of nutrients."

10 No original: "Plastisphere communities are distinct from surrounding surface water, implying that



Figura 5. Carolina Marostica. *Entre nós*, 2022. 1270 x 560 x 380 cm (aprox.). Malha de pesca, fio de náilon, arame, cola quente, cabelo sintético, silicone, meias de poliamida, fibra siliconada, papel alumínio, fita adesiva, plástico-bolha, cola branca, tinta acrílica, sacos plásticos, unhas postiças, cílios postiços, espuma de poliuretano, resina poliéster, fibra de vidro, luvas de vinil. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fonte: Marostica, 2024.



Figura 6. Carolina Marostica. *Entre nós*, 2022. 1270 x 560 x 380 cm (aprox.). Malha de pesca, fio de náilon, arame, cola quente, cabelo sintético, silicone, meias de poliamida, fibra siliconada, papel alumínio, fita adesiva, plástico-bolha, cola branca, tinta acrílica, sacos plásticos, unhas postiças, cílios postiços, espuma de poliuretano, resina poliéster, fibra de vidro, luvas de vinil. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fonte: Marostica, 2024.



Figura 7. Carolina Marostica. *Entre nós*, 2022. 1270 x 560 x 380 cm (aprox.). Malha de pesca, fio de náilon, arame, cola quente, cabelo sintético, silicone, meias de poliamida, fibra siliconada, papel alumínio, fita adesiva, plástico-bolha, cola branca, tinta acrílica, sacos plásticos, unhas postiças, cílios postiços, espuma de poliuretano, resina poliéster, fibra de vidro, luvas de vinil. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fonte: Marostica, 2024.



Figura 8. Carolina Marostica. *Entre nós*, 2022. 1270 x 560 x 380 cm (aprox.). Malha de pesca, fio de náilon, arame, cola quente, cabelo sintético, silicone, meias de poliamida, fibra siliconada, papel alumínio, fita adesiva, plástico-bolha, cola branca, tinta acrílica, sacos plásticos, unhas postiças, cílios postiços, espuma de poliuretano, resina poliéster, fibra de vidro, luvas de vinil. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fonte: Marostica, 2024.

Apesar da forte atração que exerce sobre os seres que habitam essas águas, grande parte do plástico que polui os mares carece de visibilidade. Diferente dos monstros dos mares que assombravam os marinheiros, e contrastando com descrições sensacionalistas divulgadas pela mídia, esse lixo é quase imperceptível. Apesar de ser descrita pela imprensa como uma ilha de descartes, a *Grande Mancha de Lixo do Pacífico* [*The Great Pacific Garbage Patch*][11] não se assemelha, de um modo geral, a uma quantidade imensa de objetos flutuando no mar, como uma bola, uma televisão e uma garrafa, que poderíamos agarrar. Sendo composta majoritariamente de "microlixo", na verdade, é mais como uma poeira plástica que podemos inclusive atravessar de barco sem perceber que nos rodeia. Sua baixa visibilidade resiste também a nossas tecnologias: não pode ser escaneada por satélites (cf. Engber, 2016, n. p.). "Era e é uma sopa fina de plástico, uma sopa levemente temperada com flocos de plástico, reforçada aqui e ali com 'bolinhos': boias, aglomerados de rede, flutuadores, caixas e outros 'detritos macro'" descreveu o capitão Charles Moore (*apud* Engber, 2016, n. p., tradução própria)[12].

Assim, olhar de perto essa poluição é ver menos – no sentido de não identificar uma infinidade de objetos reconhecíveis que saltam aos olhos – e ver mais – no sentido daquilo que está além do que as imagens difundiram.

Para Max Liboiron, que pesquisa microplásticos[13], o acúmulo

plastic serves as a novel ecological habitat in the open ocean. Plastic has a longer half-life than most natural floating marine substrates, and a hydrophobic surface that promotes microbial colonization and biofilm formation, differing from autochthonous substrates in the upper layers of the ocean." microplastics masquerade as fish eggs. Discarded fishing nets seek out the embrace of the living, clinging to the necks of seabirds; bottle tops and other bright fragments even reach down into the warmth of their stomachs, blocking the flow of nutrients."

11 A Grande Mancha de Lixo do Pacífico é uma área no Oceano Pacífico entre o Havaí e a Califórnia, em que detritos se acumulam, puxados por correntes oceânicas rotativas. Um estudo publicado em 2018 dimensionou o acúmulo em pelo menos 79 (45–129) mil toneladas de plástico, que flutua dentro de uma área de 1,6 milhão de km2 (*cf* Lebreton, Slat, Ferrari et al, 2018).

12 No original: "It was and is a thin plastic soup, a soup lightly seasoned with plastic flakes, bulked out here and there with "dumplings": buoys, net clumps, floats, crates, and other "macro debris."

13 Microplásticos são partículas de plástico com dimensões inferiores a cinco milímetros. Dentre esses, existem dois tipos: os primários, que são aqueles fabricados intencionalmente para ter esse tamanho, como as microesferas de produtos de higiene pessoal, ou os péletes usados na fabricação

desses poluentes no mar pode ser descrito como uma "fumaça de poluição plástica", numa aproximação com a névoa petroquímica que podemos ver nos horizontes, "algo que está em toda parte e em lugar nenhum, e que, por menor que seja, se acumula e se transforma em algo tão substantivo a ponto de mudar a essência de um lugar, de um corpo." (Liboiron *apud* Subramanian, 2021, n.p.).

Quão mais poderosa é a imagem de uma pilha sólida de lixo oceânico, se comparada a uma névoa de poluição plástica? Embora corresponda menos aos fatos, a primeira parece capaz de mobilizar mais afetos. Comentando essa deturpação, o jornalista Daniel Engber escreves explicam:

> Era como se o planeta tivesse engolido o excesso gorduroso da cultura consumista e deixado uma poça de vômito no meio do oceano. Foi essa falsa avaliação — essa projeção de culpa coletiva como um arquipélago de lixo — que trouxe o problema dos detritos marinhos de volta aos olhos do público. Deu a todos nós uma maneira de compreender, ou pelo menos alucinar, o que de outra forma seria uma devastação generalizada e microscópica (Engber, 2016, n. p., tradução própria)[14].

Se nem sempre as catástrofes geram imagens poderosas, capazes de nos comover e nos conectar de alguma maneira com alguma dimensão dos fatos, talvez a arte possa suprir essa dimensão afetiva. Isso não significa, a meu ver, que as produções artísticas devam ter uma função frente à crise ecológica, tendo como dever responder a elas na expectativa de incitar ações na sociedade. Todavia, sendo

do plástico, e os secundários, originalmente pedaços maiores que atingem essas medidas conforme se degradam no oceano pelo efeito da luz solar ou do movimento das ondas (Andrady, 2003, 2011; Thompson, 2013).

14 Microplásticos são partículas de plástico com dimensões inferiores a cinco milímetros. Dentre esses, existem dois tipos: os primários, que são aqueles fabricados intencionalmente para ter esse tamanho, como as microesferas de produtos de higiene pessoal, ou os péletes usados na fabricação do plástico, e os secundários, originalmente pedaços maiores que atingem essas medidas conforme se degradam no oceano pelo efeito da luz solar ou do movimento das ondas (Andrady, 2003, 2011; Thompson, 2013).

resultados de seu tempo, as práticas artísticas absorvem seus contextos e devolvem leituras capazes de abrir brechas para outras formas de conexão com a realidade.

IV.

Quando imaginei a caverna, pensei numa espécie de abrigo, um lugar que isolasse e envolvesse, dando a sensação de proteção. Era época da pandemia de Covid-19, e o mundo exterior às nossas casas parecia muito ameaçador. De fato, os plásticos se proliferaram vertiginosamente nesse período. Além das máscaras PFF2, feitas de polipropileno e das luvas vinílicas descartáveis (menos alergênicas que o látex para algumas pessoas), superfícies de acrílico – material usado para preservar obras de arte em caixas, protegendo de umidade, luz, e também separando o espaço "elevado" da arte do espaço banal dos nossos corpos – foram instaladas em locais de grande circulação de pessoas, para reduzir as chances de transmissão do vírus. Essa camada transparente prometia barrar o quase-invisível e aquilo que só podíamos imaginar, produzindo uma contenção contra microgotas cheias de vírus – organismos acelulares, medindo 76 nanômetros, compostos por proteínas Spike que facilitam sua entrada em nossas células (Menezes, 2022)

Nas conversas que tive com a curadora anteriores à montagem, falamos sobre um efeito claustrofóbico associado à Covid-19: a sensação de abafamento provocada pelas máscaras, os longos períodos sem sair de casa, a recomendação de evitar ambientes pouco ventilados com outras pessoas e as imagens trágicas de falta de oxigênio em hospitais. Percebemos que o espaço fechado que eu estava propondo, ao ser exibido num mundo transformado pela pandemia, poderia evocar essas imagens de claustrofobia.

Mas, se durante o período de isolamento social fomos tomados por uma sensação de sufocamento, na maior parte do tempo somos seduzidos pela possibilidade de impenetrabilidade que uma embalagem plástica oferece – qualidade que, de fato, nos protegeu de infecções virais. Com sua capacidade de isolamento, os plásticos entregam-nos uma vida de "abundância selada, aperfeiçoada, limpa e suave"



(Davis, 2015b, p. 349, tradução própria)[15]. Como se no fundo invejássemos a estabilidade do que pode ser preservado à vácuo, essa "qualidade dos mortos-vivos" [*a quality of the undead*], de que fala Heather Davis ao elaborar sobre a capacidade dos plásticos de frear a decomposição de alimentos, ao evitar a entrada de microrganismos.

Agindo como recipiente, o plástico provoca essa sensação de separar nosso corpo da imundície, de nos proteger de qualquer perigo que exista além dos limites da nossa pele, do "mundo natural" do qual normalmente esquecemos fazer parte. Nessa lógica, a epiderme pode ser pensada como um divisor: para fora dela, tudo o que não somos e desejamos manter distante. Donna Haraway (1991) nos alerta que a ideia de um corpo que tudo barra, totalmente imune a ameaças externas, é um delírio onipotente – ainda que influente em discursos das ciências imunológicas – e nos lembra que "a vida é uma janela de vulnerabilidade" (Haraway, 1991, p. 224, tradução própria)[16]. Tal fantasia sustenta um narcisismo que foi significativamente abalado pelo minúsculo vírus SARS-CoV-2.

Desejamos esquecer do que há sob as camadas dérmicas, do desconhecido que esperamos, como disse o artista William Kentridge, que fique *em seu rumo*. Todavia, o mesmo material que produz a sensação de manter o interior sob controle, acaba, sem que percebamos, penetrando nossa pele e nos intoxicando. Numa ironia trágica, o feitiço do plástico se vira contra o feiticeiro que o criou. Como estudos recentemente difundidos pela mídia vem apontando, microplásticos invadem nosso organismo pelo ar que respiramos e pela comida que ingerimos. Eles foram detectados no sangue (Leslie, Van Velzen, Brandsma et al, 2022), na placenta (Ragusa, Svelato, Santacroce *et al*, 2020), no intestino (Schwabl, Köppel, Köningshofer *et al*, 2019) e em vários outros órgãos e sistemas humanos (Barceló, Picó, Alfarhan, 2023). Evidências científicas apontam que, ao se infiltrarem em nos corpos humanos, produzem neles efeitos desreguladores.

Os ftalatos e outros plastificantes presentes nos polímeros sinté-

15 No original: "sealed, perfected, clean, smooth abundance".

16 No original: "Life is a window of vulnerability".

ticos também podem adentar nosso organismo. Tais substâncias são adicionadas aos plásticos para torná-los mais maleáveis e duráveis, mas acabam soltando-se deles, sendo liberados no ambiente e em qualquer superfície com que estejam em contato. Esses químicos estão relacionados à infertilidade, à feminilização de fetos masculinos, à puberdade precoce, à obesidade, ao diabetes, ao câncer e a doenças neurológicas (Bergman, Heindel, Jobling *et al*., 2013; Grün, Blumberg, 2009; Halden, 2010). Um estudo de 2010 mostrou que substâncias químicas presentes nos plásticos foram encontradas em todos os indivíduos testados nos EUA e no Canada (Bushnik, Haines, Levallois *et al*., 2010).

Pensando com Heather Davis (2015b, p. 356, tradução própria)[17], reflito sobre a urgência de reconhecer a porosidade de nossos corpos, de "encontrar maneiras de viver sem as categorias e fantasias de contenção, seja em relação ao tempo ou em relação à matéria" . Refletir sobre a complexidade de nossos agenciamentos com o plástico faz emergir relações de minha poética com seu contexto de criação. A partir dessas, busco tensionar em meus trabalhos a ambivalência entre o que seduz e o que repele; o que protege e o que intoxica; o que é visível e o que é invisível, o que é imenso e o que é diminuto.

.

17 No original: "we must find ways of living without the categories and fantasies of containment, either in relation to time or in relation to matter".

REFERÊNCIAS

AMARAL-ZETTLER, Linda A.; ZETTLER, Erik R.; MINCER, Tracy J. Ecology of the plastisphere. Nature Reviews Microbiology, 18, jan 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1038/s41579-019-0308-0. Acesso em: 15 set. 2024.

ANDRADY, Anthony (ed.). Plastics and the Environment. Hoboken: Wiley & Sons, 2003.

ANDRADY, Anthony L. Microplastics in the Marine Environment. Mar Pollut Bull, vol. 62, n. 8, ago. 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.marpolbul.2011.05.030. Acesso em: 14 março de 2025.

BARCELÓ, Damià; PICÓ, Yolanda; ALFARHAN, Ahmed H. Microplastics: Detection in Human Samples, Cell Line Studies, and Health Impacts. Environmental Toxicology and Pharmacology, [S.l.], v. 101, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.etap.2023.104204. Acesso em: 15 set. 2024.

BARTHES, Roland. O plástico. In: BARTHES, Roland. Mitologias. Tradução: Rita Buongermino, Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BERGMAN, Åke, HEINDEL, Jerrold, JOBLING, Susan *et al*. State of the Science of Endocrine Disrupting Chemicals 2012: Summary for Decision-Makers. Genebra: World Health Organization, 2013.

BUSHNIK, Tracey, HAINES, Douglas, LEVALLOIS, Patrick, et al. (2010) Lead and Bisphenol A Concentrations in the Canadian Population. Health Reports, v. 21, 3, p. 7-18, 2010. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20973429/. Acesso em: 15 set. 2024.

DAVIS, Heather. Toxic Progeny: The Plastisphere and Other Queer Futures. philoSOPHIA, v. 5, n. 2, p. 231-250, 2015a. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/608469/summary . Acesso em: 15 set. 2024.

CARDOSO, Tais; MAROSTICA, Carolina. Algo turvo, cremoso e entorpecido. Porto Alegre: Austral Edições, 2022.

DAVIS, Heather. Life & Death in the Anthropocene: A Short History of

Plastic. In: DAVIS, Heather, TURPIN, Etienne (ed). Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. Londres: Open Humanities Press, 2015b.

ENGBER, Daniel. There Is No Island of Trash in the Pacific. Slate, Nova York, 12 set. 2016. Disponível em: https://slate.com/technology/2016/09/the-great-pacific-garbage-patch-was-the-myth-we-needed--to-save-our-oceans.html. Acesso em: 15 set. 2024.

FARRIER, David. Hand in Glove: The False Promise of Plastics. Orion, set. 2020. Disponível em: https://orionmagazine.org/article/hand-in- glove/ Acesso em: 15 set. 2024.

FREINKEL, Susan. Plastic: A Toxic Love Story. Boston: Houghton Mifflin, 2011

GRÜN, Felix; BLUMBERG, Bruce. Endocrine Disrupters as Obesogens. Molecular and Cellular Endocrinology, v. 304, n. 1-2, p. 19-29, 2009. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19433244/ Acesso em: 14 mar. 2025.

HALDEN, Rolf. Plastics and Health Risks. Annual Review of Public Health, v. 31, n. 1, p. 179–194, 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1146/annurev.publhealth.012809.103714 Acesso em: 14 mar. 2025.

HARAWAY, Donna. The Biopolitics of Postmodem Bodies: Constitutions of Self in Immune System Discourse. In: HARAWAY, Donna. Symians, Cyborgs And Women: The Reinvention of Nature. Nova York: Routledge, 1991.

LEBRETON, L., SLAT, B., FERRARI, F. et al. Evidence that the Great Pacific Garbage Patch is Rapidly Accumulating Plastic. Sci Rep, v. 8, n. 4666, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1038/s41598-018-22939-w Acesso em: 14 mar. 2025

LESLIE, Heather, VAN VELZEN, Martin J.M, BRANDSMA, Sicco H. et al. Discovery and Quantification of Plastic Particle Pollution in Human Blood. Environment International, v. 163, 107199, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.envint.2022.107199 Acesso em: 26 mar. 2022.

MAROSTICA, Carolina. Materiais vivos e corpos plásticos: uma poética de fluxos, emaranhamentos e metamorfoses. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

MENEZES, Maíra. Imagens de microscopia revelam processo de infecção celular pelo Sars-CoV-2. Agência Fiocruz de Notícias. 2022. Disponível em: https://agencia.fiocruz.br/imagens-de-microscopia-revelam-processo-de-infeccao-celular-pelo-sars-cov-2#:~:text=Inimigo%20nanom%C3%A9trico%3A%20Ap%C3%B3s%20medir%20mais,di%C3%A2metro%20m%C3%A9dio%20de%2076%20nan%C3%B4metros. Acesso em: 15 set. 2024.

RAGUSA, Antonio, SVELATO, Alessandro, SANTACROCE, Criselda et al. Plasticenta: First Evidence of Microplastics in Human Placenta. Environment International, v. 146, n. 106274, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.envint.2020.106274. Acesso em: 16 set. 2024.

RANGEL-BUITRAGO, Nelson; NEAL, William; WILLIAMS, Allan. The Plasticene: Time and Rocks, Marine Pollution Bulletin ,v. 185, parte B, 114358. 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.marpolbul.2022.114358 . Acesso em: 16 set. 2024.

SCHWABL, Philipp, KÖPPEL, Sebastian, KÖNIGSHOFER, Philipp, *et al*. Detection of Various Microplastics in Human Stool: A Prospective Case Series. Annals of internal medicine, v. 171, n. 7, p. 453-457, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.7326/M19-0618. Acesso em: 16 set. 2024.

SUBRAMANIAN, Meera. A natureza do plástico. Piseagrama, Belo Horizonte, n. 15 [exclusivo online], dezembro de 2021. Disponível em: https://piseagrama.org/artigos/a-natureza=-do-plastico/#:~:text-%C3%80%20medida%20que%20os%20pl%C3%A1sticos,e%20o%20que%20n%C3%A3o%20%C3%A9. Acesso em: 14 mar. 2025.

THE Synthetic Collective. Plastic Heart: A DIY Fieldguide for Reducing the Environmental Impact of Art Exhibitions. Disponível em https://syntheticcollective.org/fieldguide/ . Acesso em: 21 mai. 2025.

THE World Counts. Number of plastic bags produced. Disponível em: https://www.theworldcounts.com/challenges/planet-earth/waste/plastic--bags-used-per-year. Acesso em: 14 mar. 25

THOMPSON, Richard C. Plastics, Environment and Health. In: GABRYS, Jennifer; HAWKINS, Gay; MICHAEL, Mike. Accumulation: The Material Politics of Plastic. Londres: Routledge, 2013.

WEISMAN, Alan. O mundo sem nós. Tradução: Paulo Anthero S. Barbosa. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.



Carolina Ciconet Marostica é artista visual e pesquisadora. É doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV-IA-UFRGS (Porto Alegre), com período sanduíche na FBAUP (Porto), e mestra em Pintura pela FBAUL (Lisboa). Sua produção envolve esculturas, instalações, pinturas e desenhos. Investiga limites entre corpo e espaço, natural e artificial, estranho e familiar. Desde 2009, tem participado de mostras individuais e coletivas no Brasil, em Portugal e no Uruguai. Foi premiada na 29ª Mostra de Arte da Juventude do SESC Ribeirão Preto.
E-mail: marosticacarolina@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8072-3545
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3485000432365621

Artigo recebido em 14.03.2025. Aceito em 08.05.2025.



VERTIGENS DA LAMA: ENTRETECENDO BORDADO, AFETOS E VIDA

Letícia Zanella Sais
Débora Luiza Pereira
Andréa Vieira Zanella
Rafael Victorino Devos

Resumo: A pesquisa objetivou compreender a dinâmica e o processo de criação de um grupo de bordado constituído por mulheres atingidas por um desastre socioambiental. Anotações em diário de campo e fotografias, realizadas durante o acompanhamento dos encontros semanais do grupo, consistiram no material analisado. As análises das *arpilleras* produzidas possibilitaram compreender o processo coletivo do bordar a partir da aprendizagem de técnicas específicas, bem como da partilha de memórias e afetos.

Palavras-chave: Bordado. *Arpillera*. Processos de criação. Desastre socioambiental.

VERTIGO FROM THE MUD: INTERWEAVING EMBROIDERY, AFFECTION AND LIFE

Abstract: The research aimed to understand the dynamic and the creation process of an embroidery group composed of women affected by a socio-environmental disaster in Brazil. The analyzed material included field journals and photography, carried out by participating in weekly meetings of the group. The produced analysis of the *arpilleras* enabled us to understand the collective process of embroidering from the learning of specific techniques, as well as from the sharing of memory and affection.

Keywords: Embroidery. Arpillera. Creation processes. Socio-environmental disaster.

No amanhecer de 25 de janeiro de 2021, pessoas residentes na Servidão Manoel Luiz Duarte, Lagoa da Conceição, em Florianópolis/SC, foram acordadas com um estrondo que parecia anunciar tempestade, porém o céu estava limpo e o sol, radiante. A Lagoa de Evapoinfiltração (LEI) instalada em uma região de dunas vizinha, vinculada à estação pública de tratamento de esgoto do bairro, rompeu. Como consequência imediata, formou-se uma correnteza de rejeitos que invadiu a servidão, a região de dunas, a Avenida das Rendeiras e a Lagoa homônima. Em poucos minutos a lama fétida alcançou a marca de dois metros de altura, invadindo casas e destruindo pertences. A velocidade era tamanha que se formou um redemoinho, movendo e empilhando carros que estavam estacionados em garagens e ao longo da via. Não houve perdas de vidas humanas (outros animais não tiveram a mesma sorte), provavelmente devido ao horário em que o incidente ocorreu: as pessoas estavam prestes a levantar para mais uma semana de trabalho. De grito em grito, a vizinhança foi sendo alertada e se protegeu até que os bombeiros conseguiram retirar, três horas depois, as últimas pessoas ilhadas em seus telhados.

O rompimento da LEI afetou toda a bacia da Lagoa da Conceição, sua fauna e flora, bem como quem mantém uma relação íntima com ela: pescadores/as, esportistas, moradores/as do bairro e regiões próximas, comerciantes que têm o turismo como fonte de renda. Mas toda a cidade foi impactada: o descaso do poder público foi responsável pelo rompimento, pois a companhia de águas e saneamento não investiu na manutenção apropriada do lugar de descarte dos efluentes oriundos de sua estação de tratamento de esgoto e os órgãos de fiscalização pouco fizeram para impedir o ocorrido.

Na condição de atingidas pelo rompimento, podemos interpretá-lo como uma experiência de vertigem. Inspiradas nas palavras de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2020), a vertigem pode ser entendida como um processo de arrebatamento que provoca ruptura, atordoa os sentidos e desmorona certezas. Uma experiência que desterritorializa, mas que, neste caso, também despertou o processo de criação, tanto singular como coletivo, dos bordados analisados neste trabalho.

A luta dos/as moradores/as atingidos em prol de uma justa reparação envolveu embates com o poder público municipal e esta-

dual, manifestações públicas, a organização de eventos festivos, artísticos e o bordar. Foi fundamental a contribuição do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) na organização coletiva das pessoas atingidas e sua luta por direitos. Dentre várias atividades que o MAB promoveu, uma delas consistiu na apresentação e discussão de um filme que retrata a luta de atingidos/as de outras localidades no Brasil e na América Latina e o modo como as mulheres vêm utilizando o bordado para narrar os acontecimentos e elaborar seus traumas. Três mulheres, ativistas do MAB atingidas em outras regiões do estado pelo rompimento de barragens, incentivaram a formação de um grupo de bordado para ensinar a técnica da *arpillera*, buscando ressignificar o desastre e transformar o luto em lutas.

A *arpillera* é "uma técnica têxtil com raízes na tradição popular de bordadeiras de Isla Negra, no litoral chileno" (Vaz, 2019, p. 194). Muitos/as pesquisadores/as dizem se tratar de uma técnica antiga latino-americana, remetendo às identidades de comunidades e práticas coletivas que retratam a vida cotidiana, popularizada durante a resistência à ditadura militar chilena como poderoso instrumento político de denúncia e de visibilidade de conflitos.

As mulheres-vizinhas-atingidas pelo crime ambiental na Lagoa da Conceição, incentivadas pelo MAB, constituíram um grupo que intitularam Arpilleras Manuelinas. O nome faz menção tanto à rua enlameada como à técnica de resistência em bordado de mulheres que ousaram e ousam denunciar violências políticas e de Estado. Entre agosto de 2021 e final de 2023 o grupo se reunia toda semana para bordar suas dores, revoltas, potências e resistências, e nesse processo conversavam, acolhiam-se, escutavam-se e delineavam projetos coletivos buscando manter viva a memória do acontecimento para ressignificar o presente e imaginar possibilidades futuras, para si e para o coletivo. Obras produzidas por moradores/as atingidos/as e artistas que atenderam à convocatória foram expostas em evento realizado na própria servidão, em 25 de julho de 2021 (seis meses após o desastre), intitulado *Memória e Trauma: descaso Lagoa* (Exposição, 2021; Memória, 2021). As Arpilleras Manuelinas expuseram seus bordados em eventos, como a exposição *Tecidos de luta: águas para a vida* realizada entre outubro e novembro de 2023 na CAIXA Cultural Curitiba

(Murakami, 2023) e no acervo virtual do MAB (s. d.).

Acompanhamos esse grupo desde seu início, sendo uma das autoras deste artigo participante assídua e articuladora do grupo. A partir da participação observante (Cardoso, 1986) e de uma antropologia engajada, ética e politicamente interessada no encontro dialógico com ativismo e arte (Raposo, 2021), buscamos, com esta escrita, compreender a dinâmica social do grupo Arpilleras Manuelinas e seu processo de criação. Análises interdisciplinares das anotações em diário de campo e de fotografias nos possibilitaram pensar as práticas do bordar desse grupo na intersecção entre arte e política, bem como a trama das relações que as constituem ao mesmo tempo em que por elas são constituídas.

CAMINHOS METODOLÓGICOS

A transformação do luto em luta e a própria pesquisa aconteceram no processo de bordar, nas conversas, nos encontros regados a café e prosa em que a organização e planejamento de ações acontecia, na participação em eventos específicos. Buscamos, junto com essas mulheres, realizar a pesquisa por meio da observação participante, ou melhor, da participação observante (Cardoso, 1986), visto que não só observamos o grupo bordar a certa distância e em uma posição hierárquica pesquisadora-interlocutora, mas bordamos junto, aprendendo técnicas e confabulando experiências.

A pesquisa foi possível principalmente devido às relações pessoais que foram desenvolvidas, relações de confiança, como afirma William Foote-Whyte (2005). Uma das autoras, moradora atingida, esteve diretamente envolvida com o grupo desde sua constituição, em agosto de 2021. Outra, também atingida, acompanhava o processo, porém sem integrar o grupo propriamente. A terceira, por sua vez, aproximou-se das Arpilleras Manuelinas a convite desta última, interessadas ambas na experiência do grupo para desenvolver o trabalho final de uma disciplina do curso de graduação que então cursavam, em 2022, sob a orientação de seu professor, também autor deste artigo. Decorreu desse interesse o registro sistemático de informações em 3 encontros do grupo e uma reunião de articulação política com representantes do MAB.

Os encontros de aproximadamente duas horas, regados a café

e quitutes, eram realizados de forma revezada nas casas das participantes, nos sábados à tarde. O bordar era entremeado de conversas diversas tanto sobre o desastre, sobre suas rotinas, bem como sobre pessoas e instituições com as quais conviviam, por vezes em situações de embates. Em uma das conversas, registrada em diário de campo, ouvimos a história da relação do MAB com o bordado de *arpilleras*: data de 2011, quando foi criado o coletivo de mulheres dentro do movimento. A organização das mulheres é vista como potencializadora do MAB, e o bordado de *arpilleras* como dispositivo para a narrativa e elaboração das perdas e do luto, e bem como para a organização de um espaço de maior protagonismo feminino no movimento. Um modo de entretecer arte e política em diferentes dimensões: as lutas relativas ao fato de serem atingidas pelo rompimento de barragens em prol da justa reparação e da garantia de direitos, e a luta contra a lógica patriarcal vigente, a qual afeta também a participação de mulheres em movimentos sociais e na esfera política (Deere, 2004; MAB, [s. d.]).

As Arpilleras Manuelinas, em 2022, dedicavam-se a bordar duas obras, intituladas *25/01/2021* e *Resistimos*. Os títulos dizem respeito, respectivamente, ao dia do rompimento da barragem, coincidentemente o mesmo dia em que ocorreu o rompimento da barragem de Brumadinho[1], em 2019, e às ações empreendidas por moradores/as da rua após o desastre na luta por uma justa reparação do dano e mitigação do trauma. Durante os encontros as mulheres construíram coletivamente ambas as obras, recortando tecidos, bordando, compartilhando técnicas e dicas de costura.

Acompanhando o movimento do grupo e dele participando ativamente, buscamos concretizar uma pesquisa que não vai à campo coletar informações e dele se afasta para analisar e descrever seus resultados. Ao contrário, orientamo-nos por um modo de produção de conhecimentos que reconhece sua dimensão política e que investe em ação e intervenção junto àqueles com quem se pesquisa (Pérez-Bustos; Márquez Gutiérrez, 2015; Raposo, 2021; Silveira; Mora-

1 O rompimento da barragem da Vale em Brumadinho (MG) foi um dos mais trágicos eventos desta categoria no Brasil, deixando 270 mortes, três desaparecimentos e segue até hoje sem reparações justas aos/às atingidos/as (Mansur, 2023).

es; Quadros, 2023). Trata-se de compreender tanto a arte da qual a pesquisa se aproxima como seu próprio método e análises posteriores ou concomitantes em sentido político, como modos "de agir sobre o mundo e, portanto, de fazer mundo" (Raposo, 2021, p. 21).

RETALHOS, FUXICOS E OUTRAS PROSAS

Os bordados foram realizados, seguindo a tradição *arpillera*, sobre um pano de algodão cru que, posteriormente, foi costurado a um pedaço de juta, tecido feito de fibra vegetal. No Brasil a juta é conhecida como saco de batatas, posto seu uso recorrente no acondicionamento e transporte desse e outros vegetais. A seguir, apresentamos as duas *arpilleras*



Figura 1. Grupo Arpilleras Manuelinas. *25/01/2021*, 2022. 55 x 50 cm. Fonte: arquivo das autoras.

elaboradas pelo grupo em 2022.

Esta primeira *arpillera* é composta por imagens que rememoram o dia do rompimento da barragem e o caos decorrente. Um tecido marrom recobre a parte inferior, em alusão à lama que invadiu as casas e cobriu a rua. Um carro tombado, com os pneus para cima, faz alusão aos vários automóveis que tiveram perda total. O bote dos bombeiros relembra o socorro que receberam, fundamental para que muitos moradores e moradoras pudessem sair de suas casas em segurança. Entre o carro e o bote, uma árvore com a copa feita de pequenos fuxicos diz respeito à situação de um morador que foi arrancado de sua casa pela força da lama e, sem saber nadar, se agarrou a uma árvore no terreno vizinho e lá ficou por três horas, aguardando que os bombeiros viessem resgatá-lo.

O fuxico emerge, em nossas análises, como categoria ambígua entre o material e o imaterial: refere-se à técnica e ao ato de fuxicar, que na língua portuguesa coloquial expressa a prosa, o cochicho, a fofoca. Sua origem secular remonta às mulheres africanas escravizadas no período colonial do Brasil que aproveitavam as sobras de tecidos, na época artigos de luxo, para fazer desde enfeites pequenos até colchas (Mattos; Tavares, 2015).

Os/as bonecos/as de pano que foram confeccionados pelas mulheres e afixados na *arpillera*, por sua vez, relembram o drama sofrido por outros/as moradores/as. Uma família – pai, mãe e dois filhos pequenos – se salvou e aguardou pelo socorro subindo no telhado da própria casa. Um casal que sobreviveu mergulhando na lama fétida salvou-se escalando a duna atrás de sua casa. As pessoas na casa vermelha, assim como a cesta de alimentos ao lado, rememoram a moradia transformada em local de apoio e a solidariedade de pessoas anônimas: por estar situada em uma parte elevada da rua, seus habitantes tiveram somente o jardim e a garagem afetados, o que viabilizou transformar o lugar em ponto de coleta e distribuição de doações para os/as atingidos/as.

Por fim, as duas mulheres que estão em frente à casa vermelha rememoram a experiência vivida por uma das integrantes do grupo, que se salvou nadando na lama fétida e recebeu de outra moradora uma tolha com a qual pode cobrir o pijama, o único pertence que veio consigo. Completa a *arpillera* o helicóptero que sobrevoou por todo o dia a região, relembrando tanto a ajuda recebida das forças de segurança como a

cobertura da imprensa que alimentou os canais de comunicação com imagens e notícias do desastre.

A história bordada nessa *arpillera* foi construída coletivamente a partir da partilha das experiências das mulheres integrantes do grupo: a subida da duna, a toalha recebida para cobrir a intimidade, as famílias no telhado, a dor de ver o irmão passar pelo pesadelo de sobreviver graças à árvore que o acolheu, a casa transformada em lugar de doações, em refeitório, em espaço para um banho refrescante nos dias subsequentes despendidos na limpeza da lama que invadiu suas casas. O drama vivido está amalgamado aos pedaços de tecido que compõem a *arpillera*, materializando uma trama complexa de afetos que o rompimento da LEI provocou, bem como a resistência a tratativas individuais de indeniza-



Figura 2. Grupo Arpilleras Manuelinas. *Resistimos*, 2022. 55 x 50 cm. Fonte: arquivo da pesquisa das autoras.

ção, estratégia comumente usada pelas organizações responsáveis pelo rompimento de barragens.

A segunda *arpillera*, intitulada *Resistimos*, retrata algumas ações que os/as atingidos/as empreenderam nos meses subsequentes. O que se vê, além da objetivação do processo de criação das bordadeiras, são imagens que remetem à organização coletiva. Ao lado esquerdo está a Oca, local que antes do ocorrido era utilizado para terapias alternativas e que foi transformado em espaço para as reuniões e eventos promovidos pelos moradores/as. No centro da imagem, duas caixas verdes fazem alusão à horta comunitária Andorinhas ("porque uma andorinha só não faz verão", nos contaram as mulheres) e, abaixo delas, um espaço que, com plantas, paletes e um banco, se transformou em jardim público. À direita da imagem, várias pessoas carregando cartazes com os lemas das manifestações, assim como o símbolo do MAB. Na parte inferior, três imagens coloridas remetem aos muros da rua que receberam intervenções de grafiteiros, em ações coordenadas por algumas mulheres que viabilizaram sprays e tintas junto ao comércio local e artistas que se dispuseram a contribuir com o processo de revitalização da rua.

As Arpilleras Manuelinas escolheram o bordado como dispositivo de denúncia e luta, dando abertura a outros interesses paulatinamente. Há nisso uma *intencionalidade*, entendida como pensamento encarnado nas práticas artísticas e obras de arte, nos termos de Alfred Gell (2001), que está impregnada em cada ponto tecido pelo grupo como ação no mundo. Tal qual em uma armadilha de caça Zande, não se trata de mera mensagem ou representação subjetiva das artistas, mas de uma ação concreta indexada na obra, fazendo-a também afetar o mundo (Gell, 2001). As *arpilleras* são então uma forma de luta em si, na qual cada ponto e fuxico é feito com a articulação política dessas mulheres, ao mesmo tempo em que é o bordado que tece o coletivo de atingidas, um grupo que fuxica o entendimento de sua condição.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO

A arte de bordar é composta por vários elementos que indicam diferentes ações e modos de fazer. Todo bordado requer linha, agulha e alguém

que, com esses materiais, trabalhe para inscrever, em alguma superfície, uma imagem e/ou algum escrito. Do tradicional ao contemporâneo, pode compor enxovais (Cerqueira; Santos, 2011), expor intimidades (Stradiotto, 2021), denunciar violências várias (Vaz, 2019; Maso; Maso, 2020; Obras, s. d.), entre outros usos.

No bordar das Arpilleras Manuelinas identificamos algumas características relativas aos materiais utilizados, doados pelo MAB, obtidos via doações ou de seus próprios acervos: os tipos de linha e agulha, mudando em tamanho, espessura e material; os tecidos, panos ou superfícies onde bordavam (algodão, lã, poliéster e depois a juta) e os pontos, transmitidos entre gerações, não raro com diferentes denominações e modos de concretizá-los.

Vimos que a maior parte das ações e modos de bordar no grupo era variável: observamos as mulheres dobrando a linha múltiplas vezes para então passar pelo buraco da agulha ao desejar um bordado mais denso e um traçado mais grosso. Algumas mulheres conheciam somente um ou outro ponto específico, outras, pontos complexos. Isso expressa a diversidade do grupo, seja no que se refere à prática com linhas e agulhas, seja em relação à ancestralidade e formação.

Podemos pensar, com José Reginaldo Gonçalves (2007, p. 215), na ressonância das obras desse grupo, isto é, em um poder de transmitir, de "evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas" de onde emergem, uma vez que as *arpilleras* por elas produzidas não apenas representavam o vivido, mas traziam, amalgamadas aos pedaços de tecidos e linhas entretecidos, as relações sociais e simbólicas do contexto em que viviam.

A ressonância é exaltada na costura das *arpilleras* e outras artes ao se entender que, tal como todo patrimônio, estas se encontram em uma ambiguidade entre o material e o imaterial, entre objetos e sujeitos (Gonçalves, 2007), esferas indissociáveis que o ocidente insiste em separar. Entretanto, enquanto Gonçalves (2007) e Gell (2001) nos situam como público sob efeito das obras, entendemos com Ingold (2011) a perspectiva interna do grupo e seu processo criativo enquanto fluxo. Nesse sentido, o autor nos convida a pensar na importância do fazer, mais do que da obra pronta.



Escolhemos falar de *técnica* não apenas em razão da costura e seus métodos, mas também na perspectiva de Tim Ingold (2011) de pensar, dialogando com Deleuze e Guattari, os modos de fazer e as relações constantes tecidas entre pessoas e coisas. Trata-se então de reconhecer a linha, a agulha, os tecidos e superfícies, dentre outros materiais, como coisas *mundando* no mundo e sobre as quais não se impõe a forma, pois são matérias-fluxo, materiais com os quais se aprende a trabalhar em seu movimento.

As composições que se apresentam nas figuras 1 e 2 apresentam a singularidade das participantes, uma vez que cada uma faz uma coisa ou muitas fazem uma mesma cena e, na medida que vão cansando do que estão fazendo (fuxico, bordar grama, bordar o carro, bordar o título da obra, entre outros), trocam de posição, trocam de fazer e trocam de pano. Trata-se de estratégia de resistência, pois costurar é atividade penosa, que exige atenção, raciocínio, uma determinada postura e posição. Ao trocarem de posição e de cena em processo, mudavam as relações que ali se entreteciam, no processo de composição do bordado.

Volta e meia faziam um movimento de distanciamento em relação ao que estava sendo produzido para visibilizar o próprio processo e o que necessitava ser trabalhado. Em um desses momentos, registramos em diário de campo (19 de junho de 2022) as seguintes: "Desculpem a modéstia, mas tá lindo!! Olha que coisa linda!" Ao que responderam: "É que tem um pouquinho de cada uma, um pouquinho artístico de cada".

Identificamos também que, apesar do que almejavam enquanto produto final, o processo de criação, entre conversas, afecções, planejamentos, fazeres e refazeres, ganhou mais destaque do que a obra em si. O planejamento coletivo de cada *arpillera*, com croquis e rodadas de ideias, a composição de cores, o tamanho, as texturas, foram amplamente discutidos. Sentidos e afetos foram tecidos nesse fazer coletivo, em meio ao compartilhar de saberes e aprendizagens. A dinâmica do grupo evidenciou um processo de composição coletivo em que se destacaram a validação e legitimação constantes. Ademais, a ausência de hierarquias, a não linearidade das ações e o intenso estabelecimento de conexões contribuíram para adensar as relações entre as participantes.

Em suma: as Arpilleras Manuelinas fazem uma arte sensível estético-politicamente que incita reflexões sobre a complexa trama

que caracteriza o rompimento de uma barragem: o descaso público, o desespero no dia, os efeitos biopsicossociais remanescentes. Ademais, visibilizam, com seus bordados, o processo árduo de resistência a violências e violações de direitos. Destacamos ainda que o luto e a elaboração coletiva das perdas se transformaram em verbo, em possibilidade de ação. O bordado alinhavou a luta, e reconhecer-se como atingida, o que só foi possível com a mediação do MAB, permitindo investir no fortalecimento de relações, no pensar, visualizar e materializar outras possibilidades para si e para o coletivo.

As obras de arte das Arpilleras Manuelinas vêm cumprindo, tal qual patrimônios oficializados o fazem, uma função "social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço" (Gonçalves, 2007, p. 28). Esse entrelaçamento de tempo e movimento é importante para discutir aspectos relacionados à memória e a outros possíveis para pessoas atingidas por desastres ambientais e tantos outros, recorrentes em nosso país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos com esta escrita apresentar as Arpilleras Manuelinas, objetivando compreender sua dinâmica e o processo de criação de seus bordados. A experiência de vertigem por elas vivenciada, em decorrência do rompimento de uma barragem vizinha ao local de moradia, criou as condições de possibilidade para os encontros em que abordaram e entreteceram suas existências. Estar com essas mulheres e acompanhar o movimento do grupo possibilitou compreender que as participantes produziram arte a partir da aprendizagem de técnicas específicas e de uma costura (i)materialmente coletiva, ao mesmo tempo em que partilharam memórias e afetos, transformando seus lutos em luta. As próprias *arpilleras* se tornam uma forma de luta pois, além de materializarem fazeres e relações, são elas que articulam o coletivo. Suas produções fortaleceram a comunidade atingida, expondo reivindicações, demandando reparações e contribuindo para a construção de políticas públicas específicas para pessoas atingidas pelo rompimento de barragens.



Além da prática da *arpillera*, nossa escrita também pode ser considerada testemunho do vivido – uma escrita de certa forma colaborativa, pois aqui referenciamos, mesmo que não nominalmente, todas as mulheres que integraram as Arpilleras Manuelinas bem como as companheiras do MAB, presentes nas lutas de pessoas atingidas em todo o país. A recuperação de um álbum de fotos de uma vizinha, um de seus únicos e mais importantes pertences resgatados da lama, partilhado por meios de comunicação e reportagens, bem como a exposição *Memória e Trauma: descaso Lagoa*, são exemplos de outras ações que produzem vida. Nesse sentido, a escrita da pesquisa também pode ser testemunha e fortalecedora de políticas em prol da vida, ao ecoar histórias e vozes de diferentes interlocutoras/es.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Ruth Corrêa Leite. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: Cardoso, R. (org.). A aventura antropológica: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CERQUEIRA, Fábio Vergara.; SANTOS, Denise Ondina Marconi dos. A camisola do dia: patrimônio têxtil da cultura material nupcial (Rio Grande do Sul, do início a meados do século XX). Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 305-330, jul. 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-21862011000200004. Acesso em: 2 mar. 2025.

DEERE, Carmen Diana. Os direitos da mulher à terra e os movimentos sociais rurais na reforma agrária brasileira. Revista Estudos Feministas, v. 12, n. 1, p. 175–204, jan. 2004. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000100010. Acesso em: 2 mar. 2025.

EXPOSIÇÃO marca seis meses da tragédia na Lagoa da Conceição. ND Mais, Florianópolis, 23 jun. 2021. Disponível em: https://ndmais.com.br/cultura/exposicao-marca-seis-meses-da-tragedia-na-lagoa-da-conceicao/. Acesso em: 2 mar. 2025

FOOTE-WHYTE, William. Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Tradução: Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Tradução: Marcia Martins Campos, Laura Bedran. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001. Disponível em: https://doi.org/10.37235/ae.n8.18. Acesso em: 6 fev. 2025.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007.

INGOLD, Tim. Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução: Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2011.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MAB lança acervo virual das arpilleras. Disponível em: https://mab.org.br/2021/10/30/mab-lanca-acervo-virtual-arpilleras/. Acesso em: 2 mar. 2025

MANSUR, Rafaela. Quatro anos da tragédia em Brumadinho: 270 mortes, três desaparecidos e nenhuma punição. G1 Minas. Belo Horizonte, jan. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/01/25/quatro-anos-da-tragedia-em-brumadinho-270-mortes-tres-desaparecidos-e-nenhuma-punicao.ghtml. Acesso em: 2 mar. 2025.

MASO, Tchenna Fernandes; MASO, Tchella Fernandes. Onde estão nossos direitos? O campo feminista de gênero bordado pelas mulheres atingidas por barragens. Revista Brasileira de Políticas Públicas, v. 10, n. 2, ago. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.5102/rbpp.v10i2.6822. Acesso em: 2 mar. 2025.

MATTOS, Mônica Montuano Gonçalves Ramos; TAVARES, Cláudia Mara de Melo. Experimentação estética do cuidar-se por meio de fuxicos: vivência com alunos de pós-graduação em enfermagem. Revista Pró-UniverSUS, v. 6, n. 3, p. 45-47, jul.-dez. 2015. Disponível em: https://editora.univassouras.edu.br/index.php/RPU/article/view/360/492. Acesso em: 2 mar. 2025.

MEMÓRIA e trauma: exposição retrata seis meses de tragédia na Lagoa da Conceição. SCC 10, Florianópolis, 26 jul. 2021. Disponível em: https://scc10.com.br/nosso-scc/scc-meio-dia/memoria-e-trauma-exposicao-retrata-seis-meses-de-tragedia-na-lagoa-da-conceicao/. Acesso em: 2 mar. 2025.

MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS (MAB). Mulheres atingidas por barragens. Disponível em: https://mab.org.br/mulheres/. Acesso em: 2 mar. 2025.

MURAKAMI, Lais. Projetos de extensão da UFPR apresentam exposição “Tecidos de luta” na Caixa Cultural. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, out. 2023. Disponível em: https://ufpr.br/projetos-de-extensao-

-da-ufpr-apresentam-exposicao-tecidos-de-luta-na-caixa-cultural/. Acesso em: 2 mar. 2025.

OBRAS Rosana Paulino. Disponível em: https://www.rosanapaulino.com.br/blank-5. Acesso em: 2 mar. 2025.

PÉREZ-BUSTOS, Tania; MÁRQUEZ GUTIÉRREZ, Sara. Aprendiendo a bordar: reflexiones desde el campo sobre el oficio de bordar y de investigar. Horizontes Antropológicos, v. 21, n. 44, p. 279-308, jul.-dez. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-71832015000200012. Acesso em: 2 mar. 2025.

RAPOSO, Paulo. Antropologias, artes e política: engajamentos e encontros. ILUMINURAS, Porto Alegre, v. 22, n. 57, 2021. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/118980. Acesso em: 2 mar. 2025.

SILVEIRA, Marília; MORAES, Marcia; QUADROS, Laura Cristina de Toledo (Orgs). PesquisarCOM: caminhos férteis para a pesquisa em psicologia. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2023.

STRADIOTTO, Júlia. Rasgos: uma investigação sobre autobiografia, bordado e doença. Revista Valise, Porto Alegre, v. 11, n. 18, ago. 2021. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/108793. Acesso em: 2 mar. 2025.

VAZ, Rita Isabel. Tecendo a resistência: bordado e subversão. Tom UFPR, Curitiba, v. 5, n. 10, p. 190-217, dez. 2019.

Letícia Zanella Sais é antropóloga, graduada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e psicóloga, graduada pelo Centro Universitário CESUSC.
E-mail: leticiasais@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-8680-8956
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6927268145824978

Débora Luiza Pereira é antropóloga, graduada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
E-mail: d.luiza.p@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-8030-1385
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4870825430282555

Andréa Vieira Zanella é artista visual, pesquisadora e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), bolsista em produtividade do CNPq. Realiza exposições individuais e participa de exposições coletivas.
E-mail: a.zanella@ufsc.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8949-0605
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2409769589523805

Rafael Victorino Devos é antropólogo. Docente do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
E-mail: rafael.devos@ufsc.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5985-0155
Lattes: https://lattes.cnpq.br/5170570509886700

Artigo recebido em 12.03.2025. Aceito em 22.04.2025.



CAMINHOS EM VERTIGEM: MARGEANDO RESISTÊNCIAS

Shayda Cazaubon Peres

Sandra Maria Correia Favero

Resumo: Este artigo apresenta o relato de duas artistas que compartilham suas vivências em diferentes locais, onde se deparam com situações ambientais vertiginosas, aproximando suas investigações e instigando a busca por entrelaçamentos de elementos que compõem seus processos de criação: a caminhada como método de pesquisa, prática artística e ato político, a coleta de materiais, a resistência contemporânea, e as reflexões sobre o meio ambiente e a arte contemporânea.

Palavras-chave: Caminhar. Meio ambiente. Ato político. Processo de criação artística.

DIZZYING PATHS: SKIRTING RESISTANCE

Abstract: This article presents the report of two artists who share their experiences in different places, where they encounter dizzying environmental situations, bringing their research closer together and instigating the search for intertwining elements that make up their creative processes: walking as a research method, artistic practice and political act, the gathering of materials, contemporary resistance, and reflections on the environment and contemporary art.

Keywords: Walking. Environment. Political act. Artistic creation process.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma reflexão sobre os desafios contemporâneos, nos quais a sensação de vertigem se impõe como um estado constante e perturbador. Como artistas caminhantes, narramos vivências em locais distintos de Santa Catarina, na foz do Rio Tijucas e no Pontal da Daniela, em Florianópolis, confrontando questões ambientais que aproximam nossas produções artísticas. Investigamos, assim, os entrelaçamentos dos processos de criação: a caminhada como método de pesquisa, a coleta de materiais e a compreensão de que a caminhada é um processo que não se encerra em si mesmo.

O caminhar é visto, aqui, como um ato político e de resistência, desafiando as sensações que percorrem nossos corpos, levando-nos a movimentos intensos e desestabilizadores. Já a vertigem, por sua vez, surge como uma metáfora para o momento atual, evidenciando um estado de ser imerso em controvérsias e vulnerabilidades políticas. Dessa maneira, a caminhada revela-se como resistência silenciosa, desafiando a lógica capitalista que mercantiliza a produção humana e que permite investigar a experiência do corpo na natureza e seus atravessamentos.

De maneira intensa, esse fenômeno reflete o que nos atinge de forma inesperada e nos desorienta. A vertigem é, assim, não apenas um sintoma do mundo moderno, mas também um estado contínuo de transformação e desconstrução, como se estivéssemos constantemente à beira de um abismo existencial, de separação entre o homem e a natureza. Tal sensação é também um reflexo das narrativas presentes em dois livros fundamentais para pensar a condição humana no contexto atual: *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, e *A vida não é útil*, de Ailton Krenak.

No livro *A queda do céu*, Kopenawa (2025), um líder Yanomami, narra sua experiência com a destruição das florestas e a invasão de seu território, oferecendo uma visão crítica sobre o impacto do colonialismo e do progresso na vida dos povos indígenas. Sua vertigem não é apenas a sensação física de um mundo em ruínas, mas também o choque entre a visão de mundo tradicional de seu povo e a devastação causada por forças externas. A metáfora da queda do céu é uma representação do colapso de uma cosmovisão, na qual o equilíbrio e a harmonia com a natureza tornam-se cada vez mais inalcançáveis.



Ainda, segundo o mesmo autor, seguimos modelos prontos e normas impostas por terceiros, que buscam apenas o *progresso* sustentado pela exploração da natureza, sem levar em consideração as civilizações futuras. Para ele, "[...] política é outra coisa. São as palavras de Omama e dos xapiri que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo" (Kopenawa; Albert, 2025, p. 390).

No livro *A vida não é útil*, Ailton Krenak (2020), de maneira semelhante, desafia a visão ocidental sobre o valor da vida e a relação que temos com a Terra, abordando a urgência de uma reflexão ética frente à crise ambiental e existencial do Antropoceno. O autor propõe uma reconfiguração do entendimento sobre a vida e a natureza, sugerindo que o conceito de utilidade, tão enraizado no mundo moderno, afasta-nos de nossa experiência como seres da natureza. O povo Krenak, um grupo indígena brasileiro, também acredita na tradição de suspender o céu. Quando chega a primavera, eles cantam e dançam para suspendê-lo para que, dessa forma, possam acontecer as mudanças para a saúde da Terra e de todos os seres. "Quando fazemos *taru andé*, esse ritual é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência" (Krenak, 2020, p. 46).

Ambos os pensadores, com suas narrativas e reflexões, nos levam a questionar nossa própria vertigem existencial: como nos relacionamos com um mundo em que a destruição e a transformação parecem inevitáveis? Nesse contexto, a prática da caminhada como método é encarada como um movimento de resistência, de crítica à normalização da aceleração do tempo e também da ideia da natureza como fonte de recursos infinitos. Assim, a caminhada é entendida e reiterada como um dispositivo poético e, portanto, político.

Nossas experiências, adquiridas nos deslocamentos, criaram uma sensação de compressão angustiante, gerando movimentos contrários ao esperado e nos induzindo a uma nova forma de perceber as paisagens marcadas por nossos rastros. Surgem questionamentos: nossa reação foi uma tentativa de *empurrar* o céu para cima? A prática da caminhada e a coleta de elementos revelam uma resistência que atravessa as marcas do tempo e revela as ruínas do presente? Cada gesto de coletar é entendido, também, como um ato político, trazendo nosso atravessamento diante do mundo.

Nosso papel, enquanto artistas, é lançar questionamentos sobre a precária relação humana com o meio ambiente, sugerindo pequenas mudanças transformadoras. Esperamos que nossas obras causem vertigens, ampliando reflexões sobre nossos próprios atravessamentos. Essa prática busca destacar a fragilidade humana diante dos problemas que causamos ao planeta Terra, nossa casa, gerando uma preocupação com todos os seres. Consideramos que os resíduos coletados durante os deslocamentos são pistas de um (auto)extermínio do planeta. Nossa prática é uma rede de pequenos rastros e fragmentos que reflete sobre o que resta de nós e do mundo, quando a experiência humana se perde entre o efêmero e o eterno, o homem e a natureza.

E, neste momento, nos questionamos: o que resta de nós, e o que resta do mundo, quando a experiência humana se perde na linha tênue entre o efêmero e o eterno, entre o homem e a natureza? Como nos relacionamos com a paisagem quando ela se transforma e, também, nos transforma diante de nossos olhos? O que vemos de novo quando olhamos o mundo a partir daquilo que está ausente ou esquecido? São perguntas que se impõem com força nos cenários que atravessamos, onde as ruínas, as marcas do tempo e as fragilidades humanas são amplamente expostas. Tais questões se tornam ainda mais contundentes quando nos deparamos com o que antes parecia inabalável e seguro, revelando-se agora vulnerável, à mercê da vertigem antropocênica.

ECOS DO ABISMO: FOZ DO RIO TIJUCAS

O primeiro relato diz respeito a uma caminhada realizada na foz do Rio Tijucas, localizado na cidade de Tijucas, região metropolitana de Florianópolis, Santa Catarina. Chegando ao local, onde fui para fotografar aves migratórias, acabei me confrontando com uma paisagem devastada e fragmentada. Esse cenário, inesperado e impactante, abriu caminho para uma experiência de vertigem, na qual o espaço revelou-se como uma terra fora do controle, arrastada pelas forças naturais e pelas marcas de presença humana.

A foz é conhecida por sua extensa faixa de areia; no entanto, essa beleza natural tem sido gradualmente comprometida pela falta

de investimentos públicos, além da presença crescente de resíduos. Por esse motivo, ao chegar lá, meu olhar desviou-se completamente do objetivo inicial. À direita do ponto onde as aves costumam se reunir, deparei-me com uma paisagem que nomeei de *cenário pós-apocalíptico*: um vasto campo de detritos, composto por uma mistura de resíduos orgânicos e inorgânicos, que parecia em ruínas e completamente abandonado. A combinação dos resíduos trazidos pelas marés e o acúmulo de detritos deixados pelos próprios habitantes resultaram em um cenário de degradação ambiental.

O pensamento de Ailton Krenak (2020, p. 17), quando afirma que "[...] a ideia de nós, os humanos, nos deslocarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos", ressoa aqui, pois convida à reflexão sobre nosso distanciamento da terra. Os resíduos encontrados no local são um reflexo claro desse afastamento, como se aquilo não fizesse parte de nós e não fosse nossa responsabilidade. Trata-se da mesma mentalidade de quem pensa que, ao colocar o lixo para fora de casa, o mesmo simplesmente desaparece; é dissipado no ar e some da terra, como se os impactos não fossem reais e duradouros.

Após retornar para casa, descobri em pesquisas feitas na Internet que há constantes mobilizações de moradores e ativistas na tentativa de limpar a área; porém a quantidade de lixo ainda é alarmante, superando os esforços de remoção. Grandes volumes de resíduos, tanto recicláveis quanto não recicláveis, tais como plásticos, objetos, metais, isopor, seringas, vidros e espumas, são coletados continuamente nessas ações. Contudo, as mobilizações de limpeza vão além de uma simples melhoria ambiental: elas buscam também chamar a atenção para a situação crítica da foz do Rio Tijucas, um local negligenciado que carece de intervenções públicas mais efetivas e urgentes.

Enquanto observava aquela paisagem, fui tomada por uma sensação estonteante, uma sensação de deslocamento, como se estivesse atravessando um território do qual escapava completamente qualquer paisagem que eu já havia visto, uma paisagem fora do tempo. Era uma terra desprovida de qualquer tentativa de organização ou controle, um espaço que parecia ter sido arrastado pela força das ondas, que agora desenhavam novas fronteiras invisíveis e imprevisíveis, como

se fossem a última palavra sobre o que restava. "O Antropoceno tem um sentido incisivo sobre a nossa existência comum, a ideia do que é humano. O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno" (Krenak, 2020, p. 58). Isso se materializava diante dos meus olhos, como se a terra, a humanidade e o mundo natural estivessem em constante tensão, renegociando seus limites em uma paisagem fragmentada e caótica.

Aquela visão me remeteu a uma sensação de estar fora do tempo, como se eu estivesse testemunhando algo que, em sua destruição, também se tornava um novo tipo de território. Meus pés, que começaram a caminhar por aquele terreno arenoso e lamacento, foram rapidamente envolvidos por uma sensação de desconforto e confusão. O movimento entre me aproximar e me afastar dos resíduos tornou-se uma dança inquietante, como se o próprio corpo precisasse ajustar-se àquela realidade desordenada. Cada passo era tomado por uma mistura de euforia e repulsa. E, ao mesmo tempo, a percepção do corpo e do espaço ao meu redor tornou-se difusa, como se a vertigem não estivesse apenas no cenário, mas também na minha percepção do mundo. O silêncio profundo da caminhada foi interrompido apenas pelos ruídos do mar, que pareciam ecoar internamente.

À medida que a caminhada prosseguia, o tempo parecia se expandir. Não sabia quanto tempo havia passado, mas o peso da experiência fazia-se cada vez mais presente. A paisagem, repleta de fragmentos de mundo, envolvia-me de tal forma que eu me perguntava, repetidamente: *O que fazer com isto?* O isto não se referia apenas àquilo que estava diante dos meus olhos, mas também ao desconforto interno que tinha se instaurado em mim. Como transformar essa experiência em algo concreto? Como materializar em palavras, imagens ou gestos aquilo que parecia uma catástrofe também interna? Como nomear o que estava sendo vivido, quando as sensações se misturavam, tornando-se indissociáveis do que estava sendo visto?

Essa experiência configurava-se como um mergulho profundo em um território desconhecido, onde as fronteiras entre o mundo interno e externo se dissolveram. Quando finalmente retornei ao ponto de início da caminhada, havia se passado aproximadamente duas horas, e percebi que não havia coletado nenhum objeto. Como era possível que, diante de



tantos fragmentos abandonados, eu não tivesse recolhido objeto algum? Aqueles resíduos, aqueles restos de mundos esquecidos, de alguma forma, pareciam estar todos ali, à minha disposição, e eu simplesmente não consegui coletar nada. Porém, apesar de não ter trazido nada de material, a sensação era de que algo profundo havia sido carregado comigo: o peso do território, a memória do lugar, o eco da elaboração daquela experiência visceral havia sido iniciada recentemente.





Figuras 1 e 2. Shayda Cazaubon Peres. Registro de caminhada em Tijucas, 2023. Fotografia digital. Fonte: Arquivo das autoras.

Nos dias subsequentes, um nó no estômago e uma sensação de sobrecarga emocional me acompanharam. O impacto da experiência era algo que eu não podia deixar de sentir, como uma marca imutável. Sem saber exatamente como lidar com a experiência, fui aos poucos me distanciando dela, até que, semanas depois, pude olhar as fotografias que fiz. Ao rever as imagens, vi o que antes não percebia: a linha de detritos formada pelo mar parecia desenhar fronteiras entre o caos e a ordem, entre o que restou e o que se perdeu. Ali, pude ver não apenas os restos de uma paisagem, mas também as marcas de uma luta silenciosa entre o mundo natural e o humano (Figuras 1 e 2).

Algumas semanas depois, retornei ao mesmo local com a intenção de coletar vestígios daquele território. O gesto de coletar tornava-se, agora, uma tentativa de devolver alguma dignidade a tudo o que estava ali, como se, de alguma forma, fosse possível restaurar o que se havia perdido. E, novamente, caminhei sozinha; dessa vez, com um senso de urgência e



Figura 3. Shayda Cazaubon Peres. Registro de caminhada em Tijucas, 2023. Fotografia digital. Fonte: Arquivo das autoras.

atenção para o gesto da coleta. Por algum motivo, minha atenção naquele instante se voltou para os fragmentos de galhos e ossos que encontrava ao longo do caminho, como se eles fossem o mais próximo do que poderia restar dos seres vivos e da natureza.

O movimento de coleta parecia trazer consigo uma tentativa de restituição, de reconciliação com a natureza, com o território e comigo mesma. A mochila, que rapidamente se encheu de fragmentos, tornou-se um símbolo da necessidade de reter, carregar e preservar aquilo que restou de outras experiências de vida. Entretanto, à medida que eu caminhava, a mochila tornava-se cada vez mais pesada. Foi então que encontrei, abandonada, uma cesta de pescadores, a qual utilizei para continuar guardando os elementos que ia recolhendo durante a caminhada (Figura 3).

Enquanto avançava, o encontro com crânios e ossos de animais despertou outro movimento de reflexão: a relação entre os fragmentos daquele território e minha própria história, e até mesmo meu



Figura 4. Shayda Cazaubon Peres. *Sobras de mundo,* 2023. Fotoperformance e fotografia digital. Fonte: Arquivo das autoras.

corpo, começaram a se entrelaçar. A sensação de identificação e estranhamento diante dos ossos era profunda. Ao carregar os crânios, sentia-me mais próxima daquilo que estava desaparecendo, como se cada fragmento, cada peça, fosse também uma parte de mim mesma. Devido ao sentimento de semelhança e conexão com os elementos coletados, especialmente os ossos, realizei um movimento de *performar* registros fotográficos com ossos sobrepostos ao meu corpo, a fim de integrá-los ao meu corpo e à própria paisagem (Figura 4).

Essa jornada, iniciada como uma tentativa de compreender o que havia restado de um mundo dilacerado, acabou se tornando uma busca por ressignificação. Em cada fragmento recolhido, o gesto de coletar passou a representar um movimento de recomposição, de reorganização do olhar. A experiência, então, torna-se um estado contínuo de deslocamento entre os limites do conhecido e do desconhecido, do que se perde e do que se encontra, entre as ruínas do mundo e a possibilidade de regeneração.

SEGUIR PELA ORLA RASTREANDO A BORDA DO PONTAL DA DANIELA

O segundo relato leva-nos ao Pontal da Daniela, onde a caminhada transcorre em um cenário de natureza mais preservada, mesmo assim desafiadora e reveladora. Ambos os relatos, embora diferentes em seus cenários, conduzem a uma reflexão sobre a paisagem e nossa relação com ela em tempos de incertezas e transformações.

O Pontal da Daniela está localizado a noroeste da Ilha de Santa Catarina, integrando a unidade de conservação Estação Ecológica de Carijós, que visa à proteção da vegetação do manguezal, dos banhados, da mata ciliar e da restinga aberta e arbórea, bem como da fauna. É importante salientar que a área é um estuário, o manguezal do rio Ratones, que ali desemboca no mar.

Ocorre, no pontal, o crescimento espontâneo de areia, um comportamento da natureza, mas não há a formação de dunas, pois as correntes de água levam areia da praia de Canasvieiras, mais ao norte da ilha, e bloqueiam a foz do rio Ratones, moldando diariamente a paisagem, ora com mais áreas secas, ora com mais água, fazendo com que aquele lugar seja singular (Figura 5).



Figura 5. Sandra Correia Favero. Registro de caminhada no Pontal da Daniela, 2012. Fotografia digital. Fonte: Arquivo das autoras.

Por esse motivo, também, o caminhar pela borda de areia do Pontal da Daniela é sempre surpreendente, pois, muitas vezes, chega a causar revolta. Naquele lugar que muitos chamam de idílico, também encontramos rastros da presença humana, de quem não se dá conta da importância de preservar o ambiente, abandonando copos, tampas de garrafa, embalagens de salgadinhos, perdendo óculos durante o banho de mar, e tantas outras formas de descartes irregulares. Além disso, nos deparamos com objetos em meio a troncos e restos de vegetação que foram trazidos pela maré ou pelas águas do rio, principalmente depois de chuvas torrenciais. Entretanto, a narrativa será sobre os efeitos das caminhadas e sobre o meu processo de criação.

Em 2011, quando iniciei meu doutorado em Poéticas Visuais, não bastava pesquisar apenas no espaço do ateliê, pois eu sentia necessidade de caminhar, sair de casa, para perceber meus pensamentos fluírem; sentir-me livre, caminhando onde pudesse enxergar mais longe e onde encontrasse o céu aberto sobre minha cabeça. E foi o que eu fazia diariamente, bem cedo, pelas manhãs, por um longo tempo. Como escrevi em minha tese,

> Seguindo sempre a mesma direção, passei a dar-me conta do valor daquele percurso por estar tão integrada naquela paisagem, liberando meus pensamentos para aquele momento, e, assim, as ideias vinham descontroladamente, encantando e, ao mesmo tempo, indignando-me com o que via: a beleza do lugar e a sujidade do lugar. A natureza transformada e transformando o que ali era depositado (Favero, 2015, n.p.).

Esse movimento trouxe outro modo de entender e enfrentar as horas de ateliê. Enquanto caminhava, as ideias afloravam, pois eu resgatava da memória trabalhos realizados há muitos anos; buscava relações com o que estava encontrando nos trajetos, vendo neles potencialidades para desdobramentos. Ao mesmo tempo, eu seguia lendo e rastreando, naquele lugar, objetos que poderiam vir a despertar o desejo de coleta, confirmando as palavras de Rebecca Solnit (2016, p. 122): "[...] se o corpo é o registro do real, então ler com os pés é real de uma maneira que ler somente com os olhos não é"; e também de Jacques Derrida

(2012, p. 129): "O conceito de rastro [...] não tem limites, ele é coextensivo à experiência do vivo em geral. Não apenas do vivo humano como do ser vivo em geral. Os animais rastreiam, todo ser vivo rastreia".

Eu carregava sacolas comigo por saber que só o caminhar não bastava, pois precisava encontrar objetos com os quais me identificasse, que tivessem algum valor estético que impulsionasse a ação de coletar. Muitas fotografias também iam se incorporando à coleção, como registros de aspectos da paisagem e detalhes de texturas do chão, que vão se formando com o vento ou a chuva, com o pisar de pequenos seres ao se movimentarem sobre a superfície de areia fina e úmida, ou ainda, de desenhos das linhas que se formam pelo movimento das ondas, como se fossem impressões de uma gravura em àgua-forte (Figura 6).

A partir disso, fui formando uma coleção de interesse variado, em que se destaca uma aproximação com o ordinário, aquilo que sequer é percebido pela maioria das pessoas que por lá caminham.



Figura 6. Sandra Correia Favero. Registro de caminhada no Pontal da Daniela, 2012. Fotografia digital. Fonte: Arquivo das autoras.

Isso, de algum modo, me impele, passando a constituir material de consulta para os momentos em que o trabalho no ateliê exige muita concentração e diálogo com aquele objeto coletado para ser transformado em uma obra. Hoje, passados muitos anos de coleta, tudo que tenho guardado, a coleção *inclassificável* que se formou, passou a ser mostrado em instalações (Figura 7).



Figura 7. Sandra Correia Favero. Série: *Arqueologicamente contemporânea*, 2024. Exposição: *EMARANHADAS*, Galeria Jandira Lorenz, UDESC, Florianópolis, Santa Catarina. Fotografia: Shayda Cazaubon. Fonte: Arquivo das autoras.

Como comenta Maria Esther Maciel,

> Segundo os dicionários, a palavra inclassificável significa o que não pode ser inserido dentro de uma classe ou categoria, o que não pode ser definido nem qualificado com precisão. Guarda, por isso, uma infinidade intrínseca com a palavra grega *atopos* que, além de apontar para aquilo ou aquele que não se fixa em um lugar ou em um discurso, caracteriza o que é estranho, extraordinário, inoportuno (Maciel, 2009, p. 14).

Ou melhor dizendo, os objetos "fazendo parte de uma construção sistematizada por minha liberdade de escolha, somada a elementos retirados da paisagem para conseguir evidenciar presenças que marcaram minhas caminhadas e com as quais quero manifestar algo sensível" (Favero, 2015, n.p.).

A série *Arqueologicamente contemporânea* acomoda não só objetos coletados, mas também fotografias performáticas resultantes de uma experiência iniciada com uma conversa entre minha filha Carolina e eu. Foi preciso que ela fotografasse alguns objetos coletados no Pontal da Daniela; objetos de consumo resgatados, já em estado de deterioração, que assumiam novas formas por causa dos pequenos seres que se formavam em suas superfícies: latas de cerveja amassadas, tampas de enlatados, óculos perdidos nas águas do mar. Uma vez que esses objetos sugerem olhares entre furos e circunferências, tivemos a ideia de usá-los como uma espécie de máscara sobre os meus olhos na intenção de alertar, chamar a atenção do público para questões ambientais.

Decidimos ir até o Pontal da Daniela para fotografar, e lá, de repente, passei a atuar concentradamente sobre os objetos escolhidos. Várias fotografias feitas, estando eu sentada, em pé, deitada, sem pensar ao menos em qualquer consequência física que tais objetos pudessem causar. O objetivo estava estabelecido. Tudo se deu numa espécie de simbiose entre mim, os objetos e Carolina. Sem a participação determinada e sensível dela, não existiria toda esta série. Assim aconteceu. E qual foi o resultado, quando revelado? Uma metamorfose vertiginosamente reveladora e assustadora, ao mesmo tempo, encantadora.

Naquele momento, o estado de admiração e estranhamento que me foi causado, como também às pessoas que puderam ver a série, emergiu de algum espaço reservado que deixei escapar. Contudo, o impacto das imagens e seus efeitos provocados em mim ficaram reverberando em meus pensamentos. E, durante uma arrumação em casa, deparei-me com o livro *A velhice: realidade incômoda*, de Simone Beauvoir. Comecei, então, a folheá-lo, até que me deparei com a frase: "Em toda metamorfose existe um elemento transformador" (Beauvoir, 1976, p. 9).

Tais palavras me perturbaram em demasia. Era o que eu estava vivenciando, pois estava me tornando como aqueles objetos utilizados na fotoperformance. Minhas rugas, as manchas que iam

tomando conta da minha pele, complementavam as marcas causadas pela exposição ao vento, areia e água. Tornou-se claro, ali, nas imagens: eu estava envelhecendo (Figura 8).

Com o passar do tempo, fui percebendo o sentido de todas essas ações: as caminhadas como práticas artísticas, as coletas de objetos do cotidiano descartados e sendo transformados pela ação do tempo, da areia, das águas e de organismos como as cracas que neles passaram a viver. Fui me dando conta, então, do movimento político gerado, das reflexões possíveis e cabíveis quando os trabalhos são levados até o público.



Figura 8. Sandra Correia Favero. Série: *Arqueologicamente contemporânea*, 2011. Fotoperformance e fotografia digital. Fotografia: Carolina Correia Favero. Fonte: Arquivo das autoras.

CONCLUSÃO

Quando refletimos sobre os processos que orientaram nossa prática artística – a caminhada como método de pesquisa, a coleta de materiais transformados em produções artísticas e a compreensão de que a

caminhada não se encerra em si mesma –, vemos a caminhada como um processo contínuo de descoberta e transformação. Ela vai além de um movimento físico, sendo uma imersão no tempo e espaço, conectada à vida, memória e resistência, que nos permite experienciar os desafios da contemporaneidade e reconfigurar nosso olhar sobre o mundo.

Ao relacionarmos essas práticas com as obras de Davi Kopenawa (2025) e Ailton Krenak (2020), observamos que a vertigem, tanto física quanto existencial, é uma metáfora poderosa para o momento atual, marcado pela crise ambiental e pela desconstrução das fronteiras entre o homem e a natureza. Em rede, seguimos coletando fragmentos e reeducando nosso olhar para o que, à vista da cegueira social, permanece invisível. Cada fragmento carrega a potência de uma resistência silenciosa, uma crítica à aceleração do tempo e à exploração dos recursos naturais.

Depois, ao nos fotografarmos com os elementos coletados, buscamos estabelecer uma relação entre o corpo e o objeto, na qual ambos recebem novos significados. A imagem final configura-se como um todo repleto de sentidos, despertando novas percepções no observador, reforçando nossa intenção inicial. A prática artística, assim, revela o invisível, dando visibilidade às marcas do tempo e da destruição, conectando passado, presente e futuro em um movimento contínuo de reconfiguração.

Nosso objetivo foi expandir as fronteiras da compreensão e da percepção, refletindo sobre o equilíbrio perdido. Vemos nossas práticas poéticas como fissuras criadas no presente, transformadas em matéria artística. Dessa forma, conseguimos descomprimir o ar, permitindo que as pequenas transformações nos ajudem a respirar de forma mais profunda e consciente.

Concluímos que, durante nossas caminhadas e práticas artísticas, buscamos simbolicamente *empurrar o céu para cima*. Também enxergamos a arte como uma forma de resistência. As fotoperformances, ao posicionarem o artista na criação de arte com objetos, e as caminhadas, que enfatizam a poética como ética e política, reafirmam a arte como um espaço de transformação, provocando questionamentos e mudanças sobre nosso lugar no Antropoceno.



REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. A velhice: a realidade incômoda. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial, 1976.

DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

FAVERO, Sandra Maria Correia. Estuário. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-14072015-123727/pt-br.php. Acesso em: 22 fev. 2025.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

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

MACIEL, Maria Esther. As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOLNIT, Rebecca. A história do caminhar. Tradução: Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

Shayda Cazaubon Peres é doutoranda na linha de Pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Sandra Favero e Mestra em Ensino das Artes Visuais (PPGAV/UDESC). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais (UFPel), com período de mobilidade acadêmica no mestrado em Criação Artística Contemporânea na Universidade de Aveiro (UA), Portugal. Técnica em Comunicação Visual (IFSul).
Email: shay.cazaubon@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4681-8644
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1277533821067633

Sandra Maria Correia Favero é doutora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes (USP). Mestra em Engenharia de Produção (UFSC). Graduação em bacharelado em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Atualmente é professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, no Centro de Artes – CEART. Integra o Grupo de pesquisa Articulações poéticas vinculado à UDESC.
Email: sandrafavero@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3730-488X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1656023214349642

Artigo recebido em 10.03.2025. Aceito em 23.04.2025.



POÉTICAS DA PATOLOGIA: UMA ENTREVISTA COM BANKS VIOLETTE

Felipe Ferla da Costa

Banks Violette

Resumo: A presente entrevista realizada com o artista estadunidense Banks Violette aborda diferentes aspectos de sua produção em termos teóricos e práticos, a partir de suas vivências pessoais e as implicações que estas incidem sobre sua obra, e mais especificamente levando em consideração influências formais e conceituais de parte da produção dita pós-minimalista de fins da década de 1960 e começo da de 1970.

Palavras-chave: Banks Violette. Pós-minimalismo. Escultura. Desenho.

POETICS OF PATHOLOGY: AN INTERVIEW WITH BANKS VIOLETTE

Abstract: This interview with the American artist Banks Violette addresses different aspects of his production in theoretical and practical terms, based on his personal experiences and the implications that these have on his work, and more specifically taking into account formal and conceptual influences of part of the so-called post-minimalist production of the late 1960s and early 1970s.

Keywords: Banks Violette. Post-minimalism. Sculpture. Drawing.

INTRODUÇÃO

Banks Violette nasceu em Ithaca (Nova Iorque) em 1973. Após um período trabalhando como tatuador no Havaí, inicia o estudo em artes visuais em Nova Iorque, obtendo o título de BFA (Bachelor of Fine Arts) pela School of Visual Arts em 1998, e em 2000 o MFA (Master of Fine Arts) pela Columbia University. Desde a década de 2000 já teve exposições individuais tais como no Whitney Museum of American Art (Nova Iorque, 2005), Galerie Rodolphe Jansen (Bruxelas, 2005), Maureen Paley (Londres, 2006), Galerie Thaddaeus Roppac (Salzburgo, 2007), Espacio Arte Contemporáneo La Conservera (Ceutí, 2009), Museum Dhondt Dhaenens (Deurle, 2010) e Gladstone Gallery (Bruxelas, 2024). Ademais, suas obras se encontram nas coleções públicas de instituições como o The Solomon R. Guggenheim Museum (Nova Iorque), The Saatchi Collection (Londres), MoMA (Nova Iorque), Musée d'Art Moderne et Contemporain (Geneva) e no Centre Pompidou (Paris).

Os trabalhos escultóricos e de instalação que lhe trouxeram inicialmente notoriedade combinam aspectos narrativos/conceituais provenientes de subculturas jovens caracterizadas por sua intransigência e excesso (em particular aquelas adjacentes ao heavy metal e ao punk), juntamente com as diversas implicações trágicas e violentas oriundas da identificação excessiva com as ficções e imagética desenvolvidas por tais. Ao mesmo tempo, seus trabalhos empregam um vocabulário formal derivado em grande parte da arte estadunidense dita pós-minimalista praticada em fins da década de 1960 e início da de 1970: materiais industrializados e majoritariamente monocromáticos manipulados em geometrias que oscilam entre o rigor e a intermitência. Combinadas, estas referências conceituais e formais operam como instrumentos críticos, delimitando paradoxos e inquietudes sociais, e por consequência, culturais e políticas.

Após uma série de problemas de ordem pessoal e profissional, Violette mudou-se em 2014 de Nova Iorque para sua cidade natal, Ithaca, afastando-se da cena artística local além de interromper sua própria produção, do qual retomou apenas em 2018 com uma exposição de desenhos em grafite na galeria *Gladstone 64* em Nova Iorque, mantendo-se até o presente em atividade constante. Nesta entrevis-

ta, aspectos diversos de sua prática são abordados individualmente e em relação a já citada arte pós-minimalista de fins da década de 1960 e início de 1970.

ENTREVISTA

Felipe Ferla da Costa: Você já comentou algumas vezes sobre seu interesse na chamada arte pós-minimalista do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, e recentemente mencionei a você que uma de suas obras do tipo *lustre* (Figura 1) me lembrou o *Monumento à Terceira Internacional* de Tatlin, e você concordou, em parte. Acredito que para o observador desinformado, tais alusões (em um nível formal) podem passar despercebidas em meio às camadas (conceituais) que dizem respeito a subculturas adolescentes, incidentes violentos e até mesmo questões autobiográficas. Dito isso, você poderia me dizer de onde vem seu interesse nessas instâncias artísticas? E você poderia, se possível, apontar uma obra ou artista em particular daquele período em questão (final dos anos 1960/início dos anos 1970) que teve ou ainda tem grande significado para você em um nível artístico ou mesmo pessoal?

Banks Violette: Acho que meu interesse por essa produção/período tem a ver com uma série de coisas: há um nível implícito de violência nesses trabalhos, que existe como um contraponto ou reação à agitação social proveniente da Guerra do Vietnã, há uma elegância primordial na economia de meios empregados em sua produção, e há também aquela simpatia formal inefável que está no cerne de achar qualquer coisa bela etc. Quanto a artistas ou trabalhos específicos, a figura mais óbvia seria Robert Smithson e a(s) obra(s) de arte(s) óbvia(s) seria(m) seu(s) *nonsite*(s): a ideia de fazer uma escultura coextensiva com um evento, ou funcionar como documentação de um todo maior, ao mesmo tempo em que é sua própria entidade distinta, abre uma enorme porta para como penso sobre paisagem, teatro, eventos criminosos/trágicos, o entrópico etc. O trabalho e a escrita de Smithson ofereceram (e oferecem) uma maneira tão expansiva de considerar *lugar* e *evento* que ele é alguém a quem me sinto obrigado a me referir diretamente, acidentalmente, obliquamente ou de qualquer outra forma: apenas uma singular e inevitável figura na minha paisagem mental (com o perdão do trocadilho).



Figura 1. Banks Violette. *throne/first and last and always - (reasons to be cheerful, Pt 3)*, 2023. Borracha nitrílica, LEDs, fiação elétrica, road case, MDF, unidade de fonte de alimentação, tinta acrílica, poliuretano. 266,7 x 154,9 x 165,1 cm. Gladstone Gallery. Fonte: Ocula, 2025.

FFC: Gostaria de abordar primeiramente algumas questões materiais e formais. Como muitos artistas do período que estamos discutindo, você utiliza uma variedade de materiais produzidos em massa, como vidro, espelhos, tubos fluorescentes, diferentes tipos de aço, alumínio, compensado, fibra de vidro etc., em grande parte em obras que são configuradas como monocromáticas, com superfícies que às vezes são lisas e reflexivas e às vezes texturizadas e opacas. Também é perceptível como em suas instalações você frequentemente organiza obras de modularidade e geometria clara de tal forma que esses atributos são um tanto subvertidos, particularmente ao colocá-los em cantos, na diagonal, em semicírculos ou mesmo por deformações físicas. Além disso, mesmo uma obra como *Bench* (Figura 2), que para mim se refere (de uma forma um tanto perversa) aos cubos incompletos de LeWitt, se apresenta como uma forma distorcida e exausta. Em relação a esses aspectos, você poderia comentar sobre sua abordagem e respeito de materiais e formas e como a relação entre tais opera em sua prática?

BV: Acho que, mais importante do que o material em si (alumínio, compensado etc.) é que a maioria desses materiais são regulares, serializados e – da maneira como os uso – modulares. Eu utilizo o mesmo diâmetro de cano galvanizado, os mesmos encaixes, o mesmo diâmetro de tubos fluorescentes, espessura de compensado etc., na maioria das estruturas que construo. A intenção com isso não é apenas manifestar um interesse formal na modularidade como seu próprio vocabulário, mas (de alguma forma) paralelizar os eventos e instâncias narrativas aos quais me refiro em meu trabalho. Colocando de forma mais direta, as tragédias possuem uma uniformidade em relação a elas mesmas, o crime pode ser (obviamente) serializado, *Os sofrimentos do jovem Werther*, Judas Priest e black metal podem influenciar e sobrecarregar com a mesma previsibilidade mecânica (seja como um fenômeno real ou com a paranoia estridente em torno de seu potencial: novamente, há uma uniformidade). O que procuro é uma simetria estrutural, com o objeto reiterando, reforçando e ecoando o evento (ou a construção/interpretação social do evento) ou – dito de outra forma – elaborando (alguma ideia frívola de) certas poéticas da patologia.



Figura 2. Banks Violette. *Not Yet Titled (Bench)*, 2006. Bronze patinado fundido. 29,2 x 89,9 x 42,5 cm. Coleção particular. Fonte: Bonhams, 2025.

FFC: Em suas esculturas e instalações, é possível observar cabos, correntes, suportes de aço, sacos de areia etc., ou seja, os elementos que delineiam como as obras em questão foram parcialmente configurados e que as mantêm fisicamente estáveis no espaço expositivo são claramente perceptíveis. Ao mesmo tempo, certas obras suas, particularmente aquelas envolvendo sal (Figura 3), sugerem ações ou eventos, que, diferentemente das *obras-processo* de Morris, Serra, Hesse e Nauman, não são necessariamente registros dessas ações ou eventos, mas me parecem ser a sugestão deles – a possibilidade dos próprios atos opera em um nível quase trágico ou mesmo fantasmagórico. Como você lida com o vínculo entre a inteligibilidade da manufatura e a alusão a circunstâncias específicas?

BV: A ideia que mais me interessa é aquele momento em que a fantasia excede seus limites, o público se torna excessivamente investido em uma performance, e a suspensão da descrença evolui e acelera para uma iteração patológica final: a crença como metástase. E o que mais me interessa dentro dessa ideia é – embora saiba como um truque de mágica é executado – o público ainda cai nele, repetidamente. Tudo isso parece muito vago e desconectado da sua pergunta, mas acho que há idealmente uma ligação entre a manufatura transparente, o arranjo e a abordagem de mostrar os cabos, suportes, sacos de areia etc., em uma instalação/estrutura, enquanto ao mesmo tempo tem o foco (aparentemente) formal direcionado para outro lugar. Novamente, como mencionei anteriormente, meu interesse na prática dos anos 60/70 deriva parcialmente da minha paixão por sua presença performática e teatral, então minha referência à performance pretende ser uma invocação versus uma tentativa literal de uma metodologia baseada em *processo*. Em outras palavras, é o equivalente a um autor de ficção citando um texto acadêmico: essa citação não torna automaticamente o trabalho do autor de ficção *acadêmico*.



Figura 3. Banks Violette, *Sunn O))) / (Repeater) Decay / Coma Mirror*, 2006. Aço, ferragens, madeira compensada, tinta, fibra de vidro, epóxi colorido, sal, resina. Dimensões variáveis. Saatchi Gallery. Fonte: Saatchi Gallery, 2025.

FFC: O espaço modernista por excelência, presente por exemplo nas obras dos russos Malevich e El Lissitzky e dos holandeses Van Doesburg e Vantongerloo, pode ser descrito como infinito, um tipo de espaço sem delimitações ou hierarquias aparentes em que a ideia de uma *quarta dimensão* era aludida. Judd diria mais tarde que o espaço é composto por três dimensões e que esse fato exclui qualquer tipo de ilusionismo. Seu tratamento do espaço (em termos escultóricos) sempre me pareceu um tanto dúbio, no sentido de que é mais imaginário do que real. Eu diria mesmo que ele se configura como *claustrofóbico*, pois é uma espécie de *palco* em que circunstâncias são simultaneamente apresentadas e comentadas em um *feedback* contínuo, mesmo que esse espaço esteja em diálogo com o próprio espaço expositivo. Você poderia elaborar sobre as maneiras como lida com o espaço em seu trabalho escultórico?

BV: Minha concepção de espaço não é uma definição clara ou uma categoria distinta e estável: é um estágio infinitamente condicionado por expectativas ou construções sociais, históricas e culturais. Então a concepção de Judd se sobrepõe à de Malevich, [que por sua vez] se sobrepõe a todo o resto, porque não há um centro estável para nada. *Feedback* é uma metáfora perfeita para essa condição ou ideia, e claustrofobia é apenas o subproduto inevitável. Onde eu discordo de sua avaliação seria com o uso da palavra *imaginário*: eu preferiria *contingente*, pois não acredito que haja um núcleo (essencialista) em torno do qual uma ideia estável de espaço possa se arregimentar.

FFC: Um segmento da sua prática que parece relativamente distante dos preceitos pós-minimalistas seriam os desenhos em grafite. Eles abrangem um vasto e aparentemente díspar espectro iconográfico, que por um lado inclui bandeiras, flores, cavalos (Figura 4), caveiras, carros e paisagens, e por outro, filmes de zumbis, igrejas em chamas, uma imagem do Kurt Cobain proveniente do encarte do *In Utero*, a capa do *Beneath the Remains* do Sepultura elaborada pelo Michael Whelan, e um retrato da polêmica dupla pop Prussian Blue. Superficialmente, o primeiro conjunto de desenhos tem uma certa *familiaridade*, ou mesmo *romantismo*, como você já argumentou em outras ocasiões. O segundo conjunto, no entanto, diz respeito a temas que são um tanto obscuros e têm implicações violentas. O elemento que parece mediar esses extremos é a técnica em si – os temas parecem neutralizados e recontextualizados em sua representação monocromática, particularmente em alguns desenhos onde você emprega um efeito de *raio X* (inversão de tons), insinuando assim interpretações variadas e menos óbvias do que à primeira vista. Em relação à prática do desenho, qual é o seu papel em sua obra? Quais seriam os critérios para selecionar o que desenhar e como você vê essa prática em relação às suas esculturas?

BV: Eu sempre pretendi que os desenhos funcionassem como uma continuação do que eu penso como *escultural*, em termos de peso, massa, fisicalidade, gravidade etc. Um elemento unificador em todos os desenhos que fiz é a aplicação pesada, violenta e densa de grafite para

construir a área preta de uma imagem: vista de um ângulo, as renderizações são mecânicas, inertes e mortas. De um ângulo diferente, essa crosta de grafite (e a atividade/esforço implícito para construir essa superfície) força essa imagem [em direção] a algo escultural. Essa é – aproximadamente – uma explicação do raciocínio formal para minha prática de desenho, mas também há uma conexão com a produção de filmes estruturais[1] (descrevi os desenhos como *frames* do filme mais lento do mundo), *fanzines* e *flyers* de punk rock/HC[2], as fotos em preto e branco encontradas em livros de *true crime* etc. Novamente, não estou interessado em uma definição estável (porque não acredito que exista), mas sim em instâncias onde múltiplas referências se acumulam umas sobre as outras, se interpenetram e permitem uma simultaneidade híbrida. Em termos de seleção de imagens, nunca estou realmente interessado na imagem isoladamente, mas sim em como ela se relaciona com a constelação mais ampla de imagens que usei ao longo dos anos. Gostaria de acreditar que elas se desenvolvem umas sobre as outras e, por fim, elaboram sua própria paisagem distinta (embora agregada); uma espécie de gestalt frenética e paralítica tateando seu caminho ao redor das bordas de um todo que é irredutivelmente instável.

FFC: Diferentemente dos chamados minimalistas da primeira metade da década de 1960, os da segunda metade passaram a empregar métodos e estratégias menos focados na negação do ilusionismo como descrito por Judd e passaram a operar justamente pela manipulação parcial dessas mesmas ilusões. Smithson, com seu uso de espelhos e a elaboração de seus *nonsites*, desestabiliza nossa compreensão do aqui e do agora, sugerindo, se não uma realidade instável, então uma série tentadora de narrativas, particularmente aquelas que dizem respeito à

1 Filme estrutural se refere a uma categoria específica de produções audiovisuais experimentais surgidas nos Estados Unidos da América na década de 1960 focadas particularmente nos aspectos *formais* e não *temáticos* do cinema. Em outras palavras, empregando formas pré-determinadas e de caráter matemático, os filmes em questão salientam sua própria *fisicalidade* – sua *estrutura* – em detrimento de seu *conteúdo* que, se não secundário, é inexistente. Exemplos incluem *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960), *The Flicker* (Tony Conrad, 1965), *Wavelenght* (Michael Snow, 1966-1967), *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969) e *Serene Velocity* (Ernie Gehr, 1970).

2 Abreviação de hardcore.





Figura 4. Banks Violette. *Untitled (Two Horses/Inverted)*, 2023. Grafite sobre papel, 55,9 x 76,2 cm (sem moldura), 63,7 x 82,4 x 3,8 cm (com moldura). Gladstone Gallery. Fonte: Ocula, 2025.

ficção científica. Além disso, é interessante destacar que por volta do mesmo período, J. G. Ballard, na introdução à edição francesa de *Crash*, argumenta que antigamente assumíamos o mundo exterior a nós mesmos como realidade, enquanto o mundo interno era aquele dedicado à imaginação, aos sonhos e aos desejos. No entanto, esses papéis foram invertidos, ou seja, o mundo externo agora se constitui como uma série de ficções enquanto em nossas mentes, a realidade, ou partes dela, de fato operam. Acredito que esse aspecto relacionado às inversões ou perturbações perceptivas tem um papel conceitual muito pertinente em sua obra. Você poderia apontar o que o atrai nisso e como você usa tal expediente em sua prática?

BV: Acho que sua pergunta toca em algo que sempre tento articular (em um grau ou outro), no sentido de que essas distinções ou categorias dependem de limites estáveis, como *inversão, interioridade, externo* etc.

Todos esses termos inferem seu oposto (cada interior implica automaticamente a existência de um exterior). O que me interessa é encontrar uma maneira de trabalhar que evite essa armadilha, uma que ocupe uma paisagem de simultaneidades. E para mim, pessoalmente, acho que uma das maiores armadilhas/minas terrestres a evitar é a da ironia, ou a suposição de alguma espécie de distância crítica. Novamente, essa é uma estratégia que implica automática e inextricavelmente em exterioridade, mas com o peso adicional de condescendência quase antropológica (contraste as apropriações de Richard Prince da cultura motociclista *fora da lei* com o uso de Steven Parrino dessa mesma imagética) (Figura 5 e 6). Tudo isso parece uma resposta muito tangencial à sua pergunta, mas acho que estruturalmente tudo se alinha.

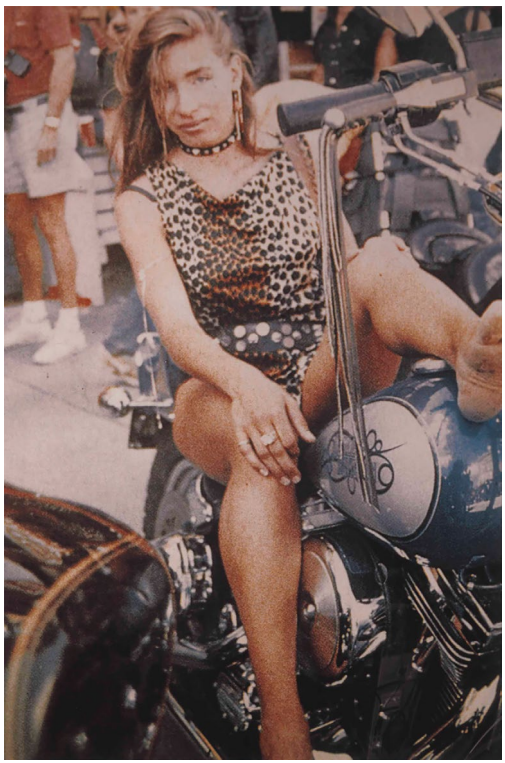


Figura 5. Richard Prince. *Untitled (Girlfriend on Motorbike)*, 1993. Fotografia (impressão Ektacolor). 188,3 x 126 cm. Coleção particular. Fonte: Christie's, 2025.



Figura 6. Steven Parrino: *Untitled*, 1991. Fotografia (impressão em esmalte sobre gelatina de prata). 15,2 x 25,4 cm (folha), 14,3 x 25,1 cm (imagem, vista/irregular), 31,6 x 42,4 x 3,8 cm (moldura). Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, EUA. Fonte: Whitney Museum of American Art, 2025.

FFC: Há uma fotografia famosa do compositor Steve Reich executando *Pendulum music* no Whitney Museum em 1969 acompanhado por Richard Serra, James Tenney, Bruce Nauman e Michael Snow (Figura 7) que para mim resume muito bem o aspecto colaborativo entre diferentes disciplinas naquele período e lugar específicos; em outras palavras, havia pessoas de diferentes áreas trabalhando com ideias semelhantes compartilhadas entre si. Acredito que não são apenas as propriedades físicas da música que são uma grande referência em seu trabalho, mas também suas implicações sociológicas de produção e consumo, derivadas de certas tendências que operam nas periferias do punk/hardcore e do metal extremo, bem como as narrativas que as acompanham. Você poderia explicar o papel da música em seu trabalho e como você se apropria de certas particularidades estéticas ou mesmo físicas derivadas dela?

BV: No fundo, meu relacionamento com a música foi moldado pela resposta histérica que ela parecia gerar quando eu era mais jovem: de

skinheads *espancando* Geraldo Rivera[3], ao pânico satânico[4] em geral, aos Dead Kennedys sendo alvo do PMRC[5]: tudo isso causou uma reordenação do meu relacionamento com o que/como eu consumia e entendia o mundo. O mundo adulto (ou partes significativas dele) de repente reformulou minha coleção de discos, minhas associações subculturais, os *flyers* que eu desenhava etc., em potentes minas terrestres que poderiam detonar, destruir e sobrecarregar qualquer compreensão de um eu *estável*. Não sei como alguém diante disso não reorientaria funda-

3 Em 3 de novembro de 1988, um episódio do programa televisivo de auditório *Geraldo*, apresentado por Geraldo Rivera, exibiu um debate envolvendo membros do SHARP (Skinheads Against Racial Prejudice, em português Skinheads Contra o Preconceito Racial), supremacistas brancos, e ativistas negros e judeus. Em determinado momento do programa, um desentendimento entre membros específicos dos supremacistas brancos e dos ativistas negros desencadeou uma briga generalizada entre todos os integrantes do debate, membros da plateia e o próprio Rivera, que por sua vez foi atingido por uma cadeira e teve seu nariz fraturado.

4 Pânico moral que teve seu auge na década de 1980 caracterizado por relatos oriundos majoritariamente de crianças ou jovens envolvendo diferentes tipos de crimes tais como abusos variados, tráfico e sacrifícios humanos, produção de pornografia, prostituição, e consumo/venda de drogas, crimes todos provenientes de um âmbito satanista e/ou ocultista. O caráter muitas vezes fantástico e conspiratório desses relatos que também incluíam descrições de entidades e fenômenos sobrenaturais, orientou uma série de investigações e análises por parte de grupos religiosos, assim como de assistentes sociais, psicólogos, pedagogos e sociólogos, além de órgãos governamentais, que, em última instância, não comprovaram evidências suficientes para legitimar a grande maioria dos relatos em questão. No contexto da presente entrevista, é relevante ressaltar o fato de que, como espécie de *bode expiatório* para tal pânico moral, parte do heavy metal da década de 1980, com sua temática e imagética explicitamente satânica e anticristã, foi alvo de elevado escrutínio por parte de diferentes instituições governamentais e religiosas de orientação conservadora e reacionária.

5 Em dezembro de 1985 uma adolescente em Los Angeles comprou o álbum *Frankenchrist* da banda punk californiana Dead Kennedys como presente de aniversário para seu irmão de 11 anos. O álbum em questão continha em seu encarte uma reprodução da pintura *Work 219: Landscape XX* ou *Penis Landscape* do artista suíço H.R. Giger (o responsável pelo design dos xenomorfos da franquia cinematográfica *Alien*) que retrata nove pênis e nove vaginas em um ato de copulação. A mãe da adolescente, ao se deparar com tal imagem, acionou imediatamente as autoridades jurídicas da cidade, consequentemente alarmando o recém-formado PMRC (Parents Music Resource Center, em português Centro de Recursos Musicais para Pais), comitê de orientação política abertamente conservadora cujo objetivo era regulamentar a distribuição de material musical que contivesse linguagem dita obscena, fizesse apologia à violência, drogas e sexo, ou que empregasse temáticas ocultistas. Meses depois o grupo, juntamente com outros indivíduos envolvidos na produção e venda do álbum foram acusados formalmente do crime de distribuição de material impróprio para menores de idade. Os problemas legais enfrentados pelo grupo juntamente com outras questões pessoais aceleraram a dissolução dos Dead Kennedys em 1986. O julgamento do caso foi por fim realizado em agosto de 1987, resultando em um júri empatado a favor da absolvição dos dois réus restantes, Jello Biafra (nome artístico de Eric Reed Boucher, vocalista dos Dead Kennedys) e Michael Bonanno (um dos responsáveis pela administração da Alternative Tentacles, gravadora independente que lançou o álbum *Frankenchrist*).



mentalmente seu relacionamento com a cultura: sua definição, como é consumida, o que significa consumi-la, etc. E para esse fim, tive uma sorte extraordinária de crescer em torno de uma subcultura que questionava todas essas ideias. O hardcore *straightedge*[6] às vezes é visto como algo tolo, simplista, redutivamente caricatural, mas sua preocupação central (além do conforto fornecido pela comunidade) não era apenas questionar tudo, mas fornecer uma alternativa: desde a promoção de shows, produção de *fanzines*, criação de gravadoras, etc., o HC SXE[7] ofereceu um sistema de distribuição/economia totalmente alternativo, uma atualização codificada pela positividade para o *ethos* coletivo anarquista (indiscutivelmente mais puritano) do Crass, Conflict, Nausea[8], etc., mas que foi eficaz precisamente por sequestrar significantes de normalidade: retidão, atletismo, monogramas[9], positividade, etc. Cada uma dessas coisas eram instâncias de *détournement*[10], um adesivo de rosto sorridente para camuflar raiva e resistência. Eu poderia me alongar, mas acho que esse é um esboço em miniatura razoavelmente preciso.

6 Segmento específico da subcultura do punk/hardcore que se configura a partir da rejeição dos posicionamentos niilistas e estilo de vida excessivo presentes no movimento punk/hardcore original. Em contrapartida, os adeptos do straightedge se caracterizam em linhas gerais pela abstenção do consumo de drogas (tanto lícitas quanto ilícitas), adoção de uma dieta vegetariana ou vegana e (em certas instâncias) a recusa de sexo casual e da promiscuidade, juntamente com adoção de causas a favor da sustentabilidade, direitos animais e responsabilidades individuais.

7 Abreviação de hardcore *straightedge*.

8 Grupos punk de orientação explicitamente anarquista (anarco-punk).

9 Violette emprega aqui a expressão *varsity letters* que pode ser traduzida como *letras de universidade* ou *letras universitárias*. Tais letras são aquelas costuradas em jaquetas de estudantes universitários que mostraram excelência em determinada atividade ou esporte. Optou-se pelo termo *monograma* visto que este é sinônimo de *varsity letters* além de ser corrente no português brasileiro, ao contrário de *letras de universidade*.

10 Termo em francês que pode ser traduzido literalmente como *desvio*. No âmbito referente ao situacionismo, o *détournement* se caracteriza como uma técnica de apropriação e consequente modificação de elementos culturais pré-existentes e de caráter familiar como maneira de subverter em níveis distintos seus significados originais.

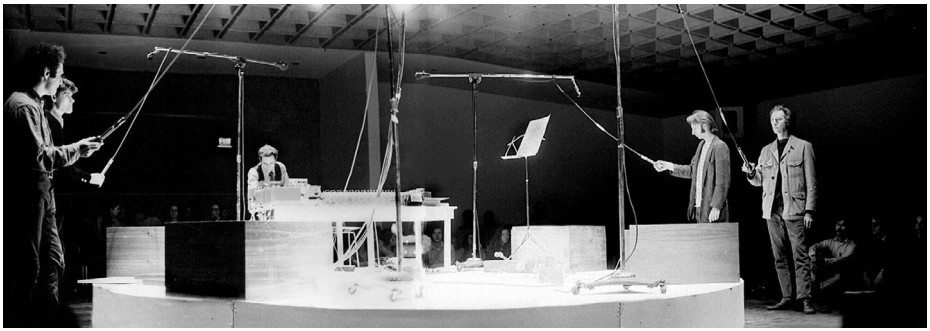


Figura 7. Steve Reich. *Pendulum Music* sendo executada no Whitney Museum of American Art em 1969 (da esquerda para a direita: Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman e Michael Snow). Fotografia: Richard Landry. Fonte: Schaulager, 2025.

FFC: Serra afirmou certa vez que seus primeiros trabalhos baseados na ideia de processo não estavam relacionados a premissas de ordem pessoal, subjetividade ou psicologia, ademais, ele não estava preocupado com os valores humanísticos de suas esculturas públicas e, portanto, com as implicações políticas de uma obra específica em um lugar específico. No entanto, é interessante notar como todos esses aspectos foram precisamente responsáveis pelos problemas relacionados ao seu *Tilted Arc* (Figura 8) na década de 1980 – pode-se argumentar que a resposta negativa do público foi equivalente (ou até maior) do que suas próprias prerrogativas baseadas em diferentes graus de negação. Considerando que parte de seu trabalho é um comentário sobre a relação entre indivíduos e o(s) mundo(s) que os cercam, como você vê a conexão entre artista e público do período que estamos discutindo até agora? E particularmente em seu trabalho, como você vê em termos de causa e efeito o que você propõe artisticamente e o que é vivenciado por um determinado observador?



Figura 8. Richard Serra: *Tilted Arc*, 1981 (destruído). Aço corten, 365,7 x 3657,6 x 6,4cm. United States General Services Administration. Fotografia: Anne Chauvet. Fonte: Metropolis, 2025.

BV: Nunca achei que as distinções entre alta cultura versus baixa etc. tivessem qualquer validade real, mas se houver alguma conexão que encadeie (e torne distinta) a mudança entre artista e público do período em questão para o nosso momento contemporâneo, acho que a implantação autoconsciente e reflexiva dessas distinções seria a maior mudança. Novamente, não que eu coloque muito peso pessoal (ou crença) por trás de distinções como alta versus baixa, arte versus cultura popular, música boa ou *ruim*, ou qualquer outra coisa ridícula, mas a maneira como são invocadas e mobilizadas (parodicamente ou não) marca uma diferença

histórica bem nítida. Ou, falando por mim, é assim que vejo. O que leva a como [as relações] causa/efeito, artista/público, também mudam: acho que as ideias de *fandom, celebridade* pós-Warhol, identidade tribal, consumo-como-construção-de-identidade etc., são todos elementos constituintes de uma lente diferente através da qual a arte/artistas são experienciados, versus o momento histórico mais ingênuo do período anterior em questão. Para isso, o trabalho que faço (e como penso sobre fazer o trabalho) tenta implicar e responder a essas distinções.

Tradução
Felipe Ferla da Costa

Revisão
Flávio Roberto Gonçalves
Priscila Costa Oliveira



REFERÊNCIAS

BONHAMS. Site. Disponível em: https://www.bonhams.com/auction/26900/lot/103/banks-violette-b-1973-not-yet-titled-bench--2006-this-work-is-from-the-edition-of-nine/. Acesso em: 14 fev. 2025.

CHRISTIE'S. Site. Disponível em: https://www.christies.com/en/lot/lot-5792909. Acesso em: 20 mai. 2025.

METROPOLIS. Site. Disponível em: https://metropolismag.com/viewpoints/conversations-about-sculpture-excerpt-foster-serra/. Acesso em: 20 mai. 2025.

OCULA. Site. Disponível em: https://ocula.com/art-galleries/gladstone-gallery/exhibitions/banks-violette-reasons-to-be-cheerful/. Acesso em: 20 mai. 2025.

SAATCHI GALLERY. Site. Disponível em: https://www.saatchigallery.com/artist/banks_violette. Acesso em: 20 mai. 2025.

SCHAULAGER. Site. Disponível em: https://schaulager.org/en/exhibitions/previous/bruce-nauman/program/music. Acesso em: 20 mai. 2025.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. Site. Disponível em: https://whitney.org/collection/works/33001. Acesso em: 20 mai. 2025.

Felipe Ferla da Costa é arquiteto (Universidade do Vale do Rio dos Sinos/Unisinos, 2019), mestre em Teoria, História e Crítica de Arquitetura (PROPAR-UFRGS, 2021) e doutorando em Teoria, História e Crítica de Arquitetura (PROPAR-UFRGS). Atua também na área da música como compositor e instrumentista, tendo desde 2011 lançamentos nacionais e internacionais, além de suas composições já terem sido executadas por grupos e intérpretes no Brasil e exterior. Reside e trabalha em Canoas, RS, Brasil.
E-mail: felipe-ferla@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-1380-7591
Lattes: https://lattes.cnpq.br/0846069969972630

Banks Violette possui BFA pela School of Visual Arts (1998) e MFA pela Columbia University (2000). Desde a década de 2000 já teve exposições individuais tais como no Whitney Museum of American Art (Nova Iorque, 2005), Galerie Thaddaeus Roppac (Salzburgo, 2007) e Gladstone Gallery (Bruxelas, 2024). Seus trabalhos se encontram nas coleções públicas de instituições como o The Solomon R. Guggenheim Museum (Nova Iorque), The Saatchi Collection (Londres), MoMA (Nova Iorque), e no Centre Pompidou (Paris). Reside e trabalha em Ithaca, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

Entrevista traduzida recebida em 10.03.2025 . Aceita em 16.05.2025.



O HOMEM PERMANECIDO E AS VERTIGENS DE UM CORPO QUE SONHA SER OUTRO

Luiz Rodolfo Annes

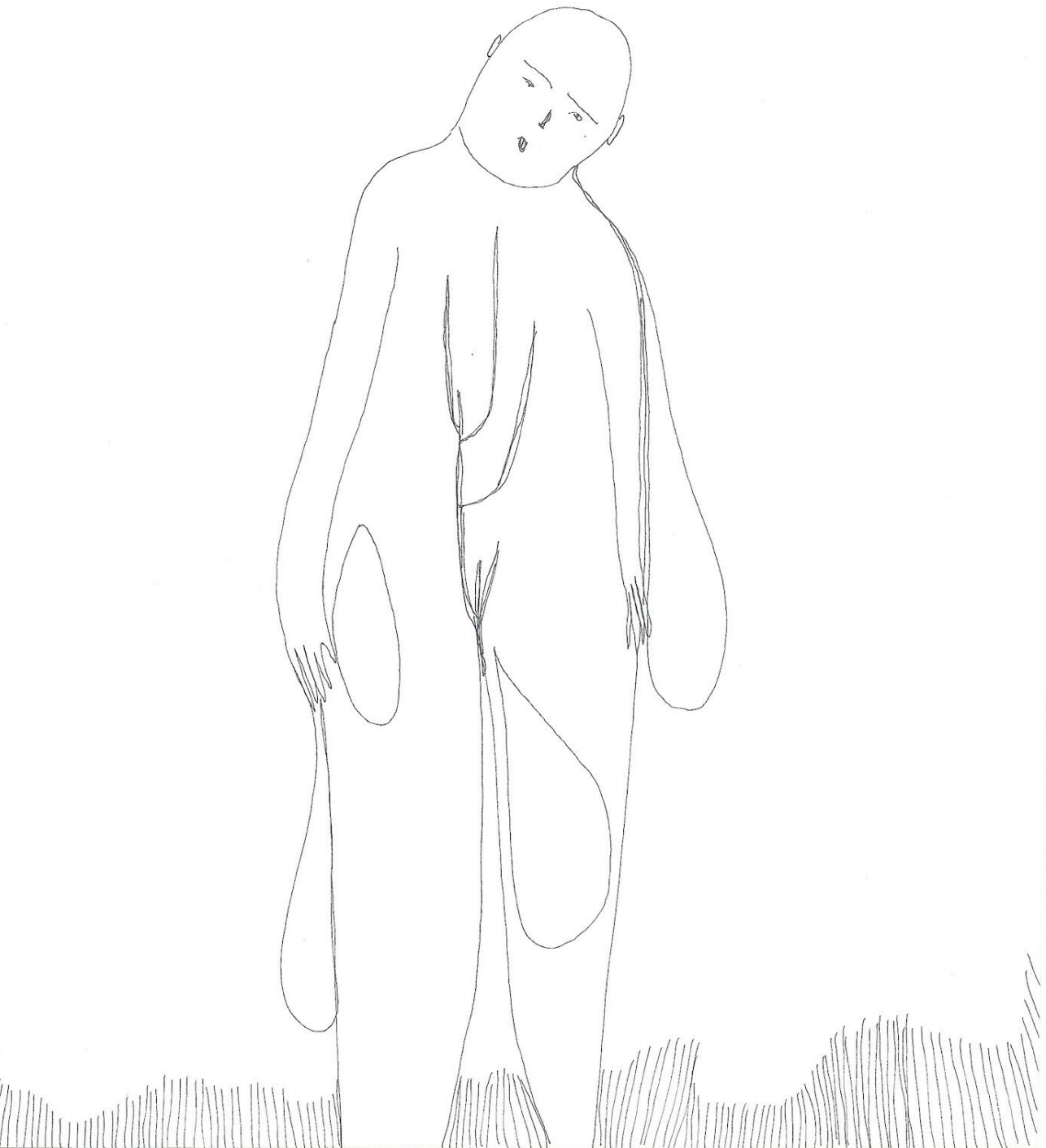
Resumo: Este ensaio visual faz parte da pesquisa realizada em meu doutorado e traz alguns desenhos da série *O Homem Permanecido*. Os desenhos em pequeno formato revelam, em linhas econômicas e diretas, uma figura masculina em meio a uma paisagem inóspita e deserta. Em uma narrativa fragmentada, na qual início, meio e fim não seguem uma ordem cronológica, acompanhamos o personagem na sua jornada. No seu caminhar, ele se desequilibra à beira do abismo e baba, vertigens de um corpo que sonha ser outro.

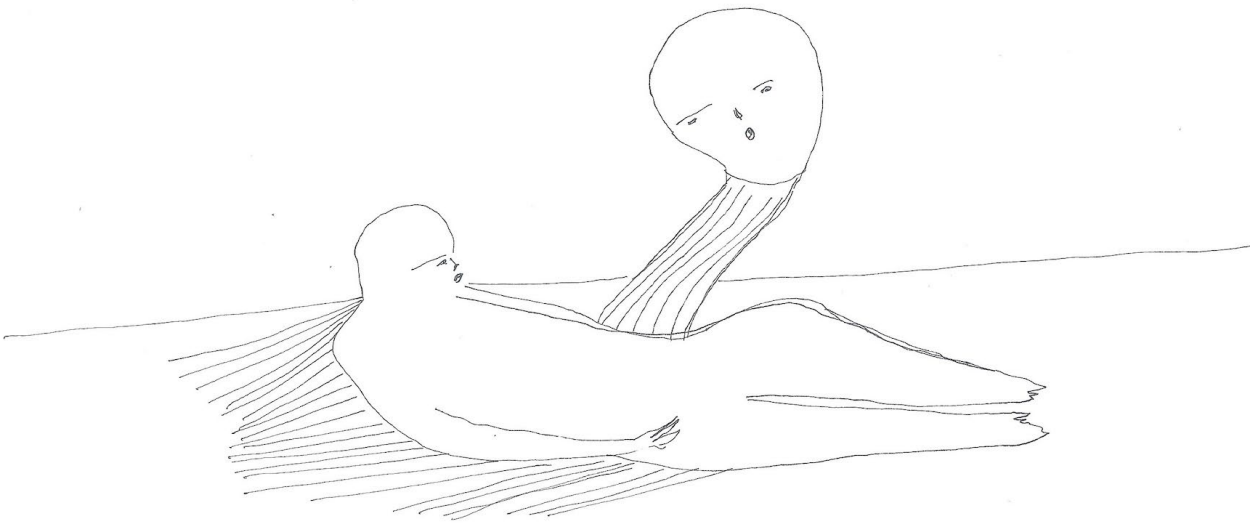
Palavras-chave: Desenho. Paisagem. *O Homem Permanecido*.

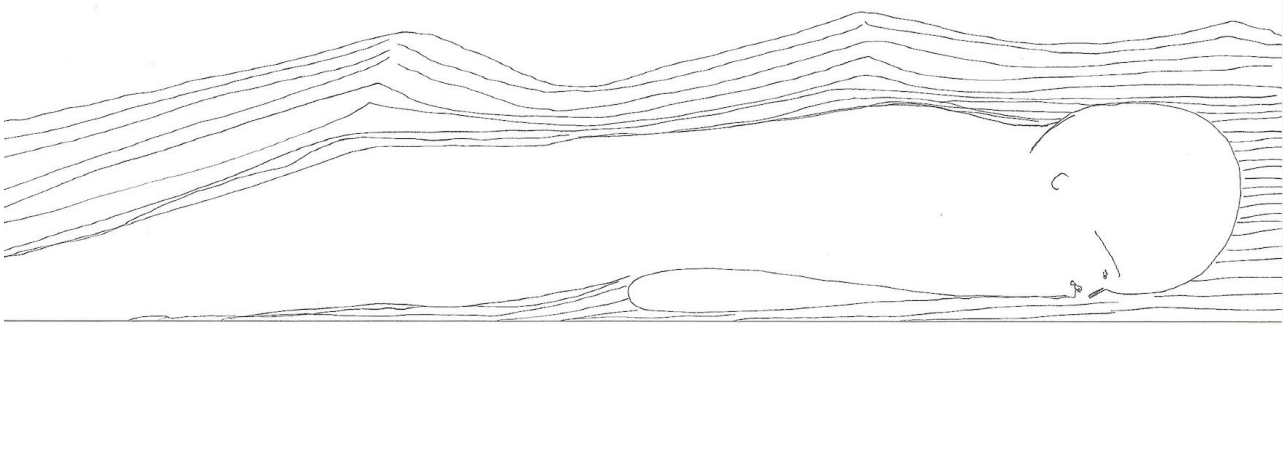
THE REMAINING MAN AND THE VERTIGO OF A BODY THAT DREAMS OF BEING ANOTHER

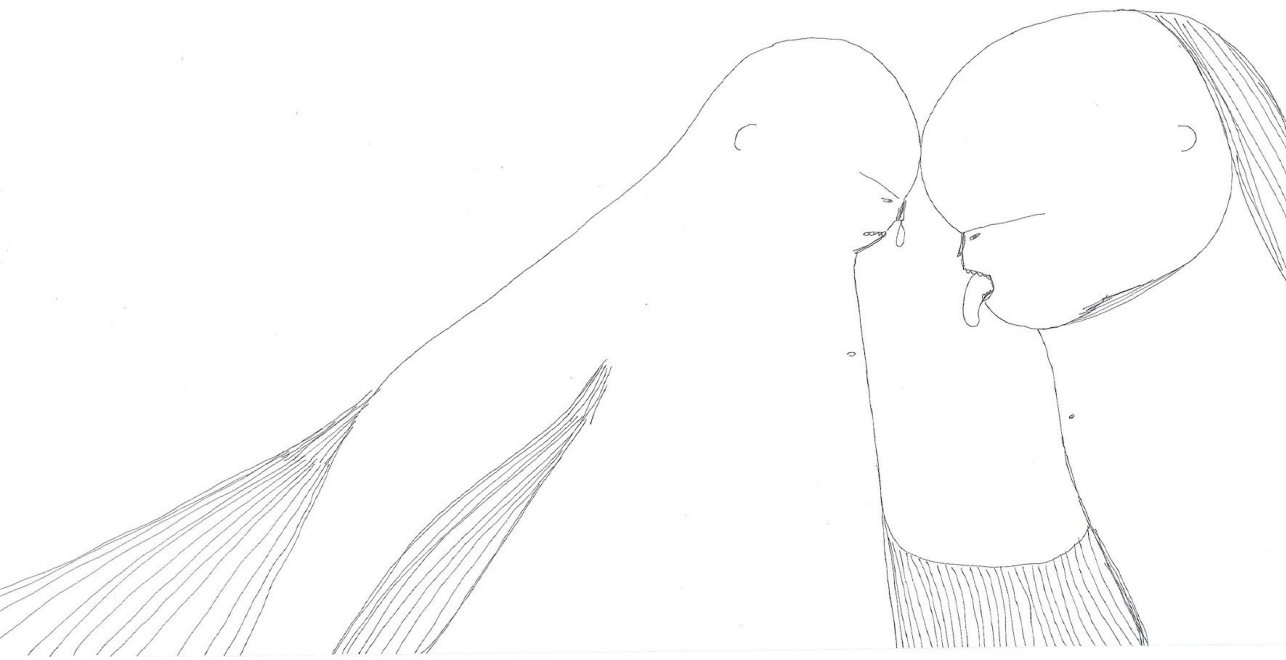
Abstract: This visual essay is part of my doctoral research and features drawings from the series *The Remaining Man*. In small-scale sketches with minimal, direct lines, a male figure is depicted in a desolate, inhospitable landscape. Through fragmented storytelling where beginning, middle, and end defy chronology, we follow the character's journey. As he walks, he stumbles on the edge of an abyss, drooling, his vertigo revealing a body that dreams of being another.

Keywords: Drawing. Landscape. *The Remaining Man*.

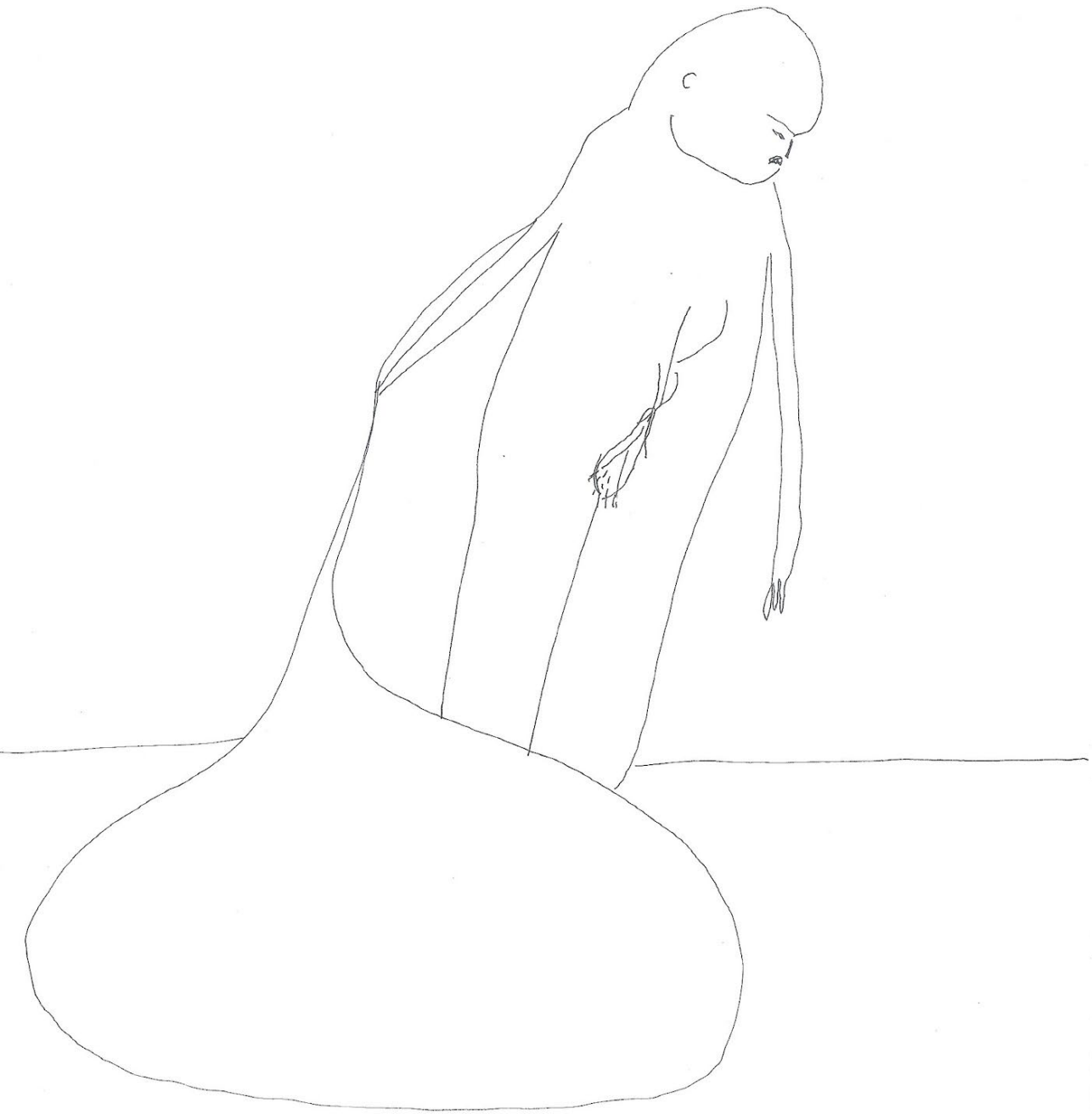


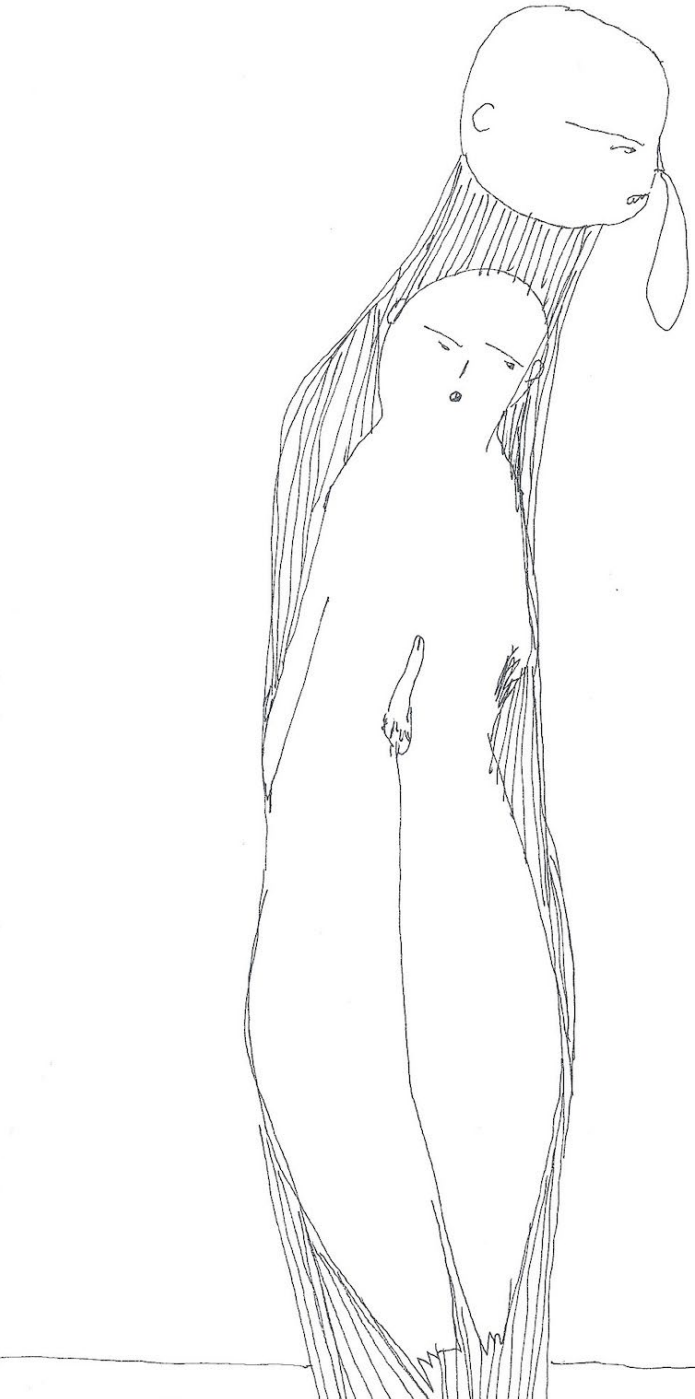


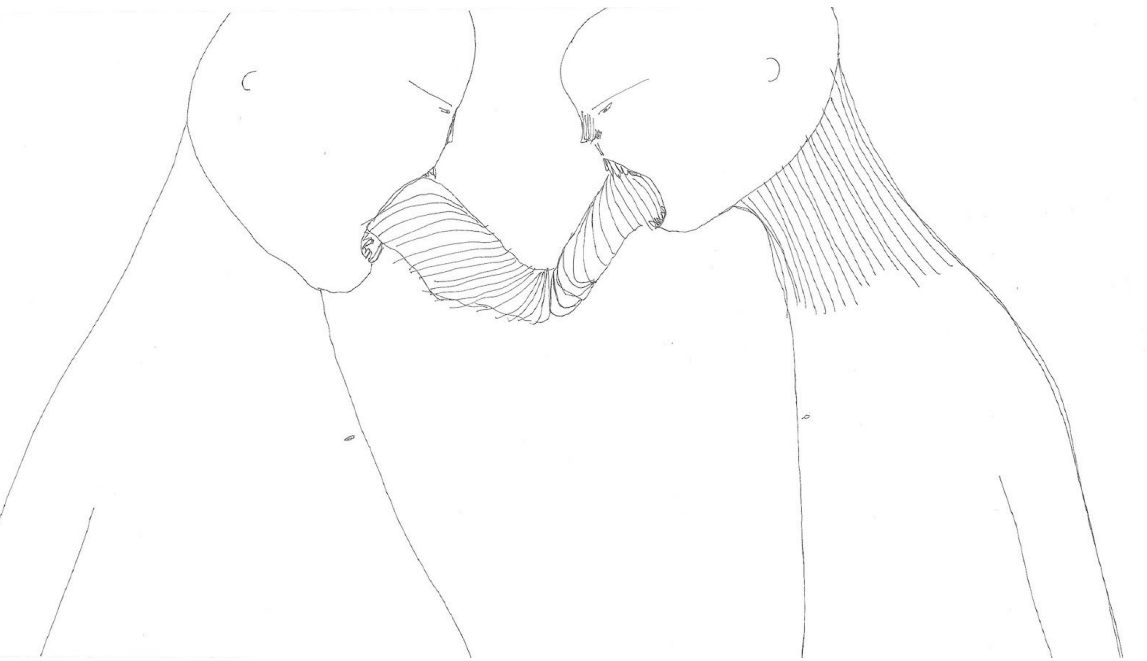












LEGENDA DAS IMAGENS

Figuras 1-8 (Página 105-112). Luiz Rodolfo Annes. *O Homem Permanecido*, 2024. Nanquim sobre papel, 22 x 17 cm; 16 x 22 cm; 13 x 21 cm; 14,5 x 26 cm; 24 x 13 cm; 20 x 16 cm; 19 x 15 cm; 13 x 26 cm, respectivamente. Fonte: acervo do autor.

Luiz Rodolfo Annes é bacharel em pintura pela EMBAP. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, na linha de pesquisa Processos de criação da Universidade Estadual do Paraná. Atualmente, é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de Processos de Criação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professor colaborador na Universidade Estadual de Ponta Grossa.
E-mail: lrannes7@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9558-5993
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8062317405583516

Ensaio visual recebido em 25.02.2025. Aceito em 13.05.2025.



O DESAFIO À GRAVIDADE E O GESTO DA QUEDA

Natalia Schul Pacheco

Resumo: Este artigo trata de videoperformances de 2019-2020 sobre a queda. Partindo da questão de como a exploração de um movimento comum em arte possibilita um pensamento novo sobre ele e o estar no mundo, questiona as conotações negativas da queda e a reflete como transformação. O texto aborda trabalhos coreográficos de Trisha Brown, o Judson Dance Theater e cartões de eventos do *Fluxus*, examinando o contexto artístico dos anos 1960-70, quando ações cotidianas entram nas experimentações artísticas.

Palavras-chave: Arte e vida. *Fluxus*. Queda. Trisha Brown. Videoperformance.

THE DEFIANCE OF GRAVITY AND THE GESTURE OF FALLING

Abstract: This article examines videoperformances from 2019-2020 about falling. Based on the question of how the exploration of a common movement in art enables a new way of thinking and being in the world, it questions the negative connotations of falling and reflects on it as a transformation. The text addresses choreographic works by Trisha Brown, the Judson Dance Theater, and *Fluxus* event cards, examining the artistic context of the 1960s-70s, when everyday actions entered artistic experimentation.

Keywords: Art and life. *Fluxus*. Fall. Trisha Brown. Videoperformance.

Este artigo trata de uma série de videoperformances desenvolvida entre 2019 e 2020, abordando movimentos de queda. Este trabalho surgiu de um desejo de explorar um movimento enquanto arte, ou seja, selecionar um gesto comum, algo que possa ser feito por qualquer pessoa e que esteja no âmbito dos movimentos naturais. Consiste em destacar essa ação banal, mudando seu contexto e seu espaço de significação ao explorá-la no meio da arte. Entende-se aqui a arte como um campo de experimentação das coisas da vida e ainda de extrapolação da existência humana, no qual é possível pensar e ver o estar no mundo de outra maneira.

Manter-se em pé com uma postura ereta, na vertical e então se deslocar ao caminhar é um movimento básico. Nesta ação experimentamos pequenas quedas, levantamos um pé, o apoiamos à frente e fazemos um pequeno movimento abaixo com o corpo até que o outro pé forneça apoio. Como cantou Laurie Anderson (em *Walking and Falling*, 1982) estamos caminhando e nem sempre percebemos, mas estamos sempre caindo, a cada passo caímos ligeiramente à frente e então contemos a queda. Diferente do caminhar, a queda aparece como algo negativo, um movimento errante, um declínio ou colapso, refletindo a concepção social de que estar na horizontal é algo indesejável.

Neste trabalho realizei a ação de cair diversas vezes, explorando um percurso intencional que vai do estar em pé ao soltar, passando pela sensação de vertigem, a queda e finalmente, o contato com o chão. Aprendendo e apreendendo este gesto, em direção ao desconhecido e buscando o que eu poderia pensar a partir dessa experiência vivida no corpo. Quando caio é só isso que estou fazendo, um movimento, um gesto, nada além disso e é tudo que tem que ser. Não é algo separado da vida, não há uma narrativa e não tem um sentido único ou uma questão a ser desvendada. Depois vem o vídeo e suas possibilidades interpretativas, nunca esgotáveis.

Como a exploração desses movimentos comuns em arte possibilita abrir um pensamento novo sobre eles e sobre o estar no mundo? Esta é a questão central deste trabalho e da minha pesquisa sobre a queda, que me levou a buscar como aparece na arte, como foi

explorada por artistas visuais, bailarinos e coreógrafos[1]. O que esse movimento em arte faz pensar? O que ele diz ou pode dizer das nossas experiências e relações? O recorte do presente artigo me leva para os anos 1960 e 1970, quando a arte se dilui na vida e a experiência com ações do dia a dia entra nas experimentações artísticas em diversos campos. Para tratar da interlocução e contaminação, especialmente das artes visuais com a dança e a música, abordo as coreografias de Trisha Brown, o Judson Dance Theater e os eventos do *Fluxus*.

UM ESTADO DRAMÁTICO DE APROXIMAÇÃO AO CHÃO COM TRISHA BROWN

Em 1970 a coreógrafa Trisha Brown[2] criou peças em que os performers ficavam, caminhavam ou corriam em planos verticais utilizando equipamentos, estas propostas pareciam confrontar a gravidade ao mesmo tempo em que a celebravam e chamavam a atenção para o movimento. Um performer anda pela lateral de um prédio, descendo do topo ao chão em *Man Walking Down the Side of a Building* (1970). No ano seguinte, performers andam na horizontal nas paredes do Museu Whitney em Nova Iorque em *Walking on the Wall* (figura 1). Em 1973, uma performer desce uma escada do que parece ser uma caixa d'água, em *Woman Walking Down a Ladder*[3].

1 Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de mestrado da autora publicada na dissertação *Em queda: percepção, gesto e movimento em videoperformance* (PPGAV/UFRGS), orientada pela Prof.ª Dr.ª Elaine Tedesco, defendida em março de 2021.

2 Trisha Brown (EUA, 1936-2017) foi uma coreógrafa, bailarina e artista importante para o movimento de dança pós-moderna em Nova Iorque, uma das fundadoras do Judson Dance Theater e criadora da companhia de dança Trisha Brown Dance Company.

3 Mais informações disponíveis em: https://trishabrowncompany.org/. Acesso em: 8 jun. 2025.

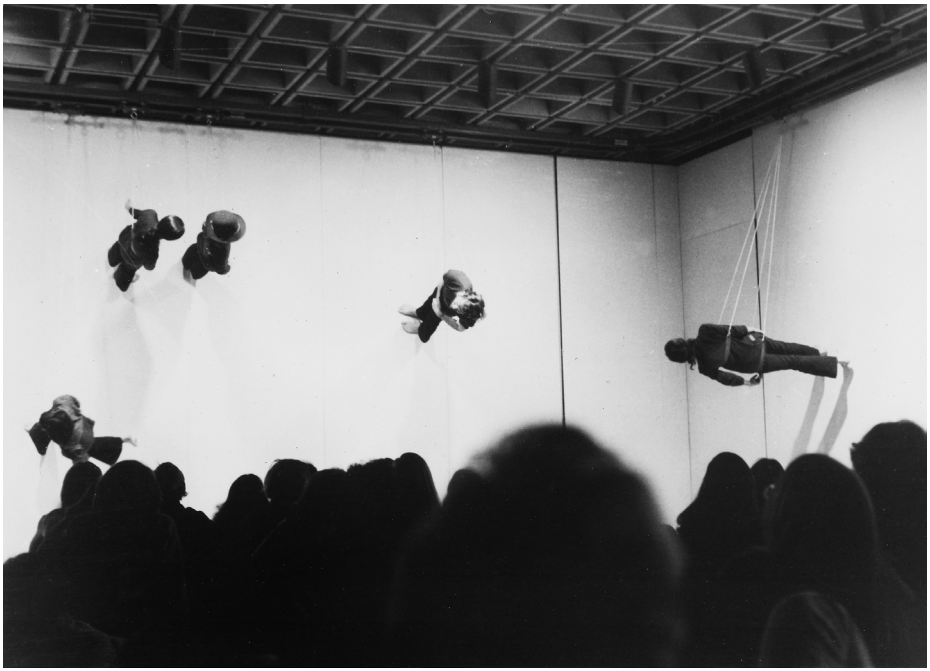


Figura 1. Trisha Brown Dance Company. *Walking on the Wall*, 1971. Whitney Museum of American Art, Nova York, Estados Unidos da América. Fotografia de Carol Goodden. Fonte: artrio.com

> Uma atividade natural sob o estresse de um ambiente não natural. Gravidade renegada. Grande escala. Ordem clara. Você começa no topo, desce, para na parte de baixo. Todas aquelas perguntas que surgem no processo de selecionar o movimento abstrato de acordo com a tradição da dança moderna - o que, quando, onde e como - são todas resolvidas em colaboração entre o coreógrafo e o local. Se você eliminar todas as possibilidades excêntricas que a imaginação coreográfica pode conjurar e apenas fazer uma pessoa caminhar pelo corredor, verá o movimento como a atividade (Brown, 2003, p. 305, tradução nossa[4]).

4 No original: "A natural activity under the stress of an unnatural setting. Gravity reneged. Vast scale. Clear order. You start at the top, walk straight down, stop at the bottom. All those soupy questions that arise in the process of selecting abstract movement according to the modern dance tradition - what, when, where, and how - are all solved in collaboration between choreographer and place. If you eliminate all those eccentric possibilities that the choreographic imagination can conjure and just have a person walk down an aisle, then you see the movement as the activity".

Nestes trabalhos nota-se que o foco está em questionar o movimento a partir do seu cotidiano banal e não de sua excentricidade e também em pensar o corpo a partir de sua existência comum e não de sua manifestação excepcional. Trisha Brown, em sua fala, aponta para ver o movimento como a atividade, ações simples como caminhar e correr quando realizadas em contextos inusitados, chamam a atenção para o ato em si.

Estas danças, realizadas por Brown inicialmente em 1968, ficaram conhecidas como Peças de Equipamento. Utilizam diversos suportes externos – como cordas, roldanas, trilhos, cabos, equipamentos de escalada, um grande painel – para contrapor a ilusão de um movimento natural às forças de peso e gravidade, através de mudanças na configuração e direção. Nestas peças as decisões coreográficas, como tempo, lugar, tipo de movimentos e som, são feitas através da escolha do equipamento (Banes, 1987, p. 80-82).

Um dos tipos de movimentos que a gramática coreográfica de Trisha Brown produziu foram ações pedestres inalteradas, como caminhar, correr, se inclinar e cair. São movimentos completamente mundanos ou tirados de ações reais, entretanto a mudança causada pelo equipamento e pelo ambiente em que são realizados, força uma mudança na maneira em que se efetuam. O performer caminha, mas na lateral de um prédio e o resultado é uma notável alteração de perspectiva. Por um lado, pode-se ter uma sensação vertiginosa de queda livre, ao mesmo tempo, por outro, o uso do equipamento confere a sensação de um caminhar comum. O performer muda a maneira como caminha, para criar essa ilusão de um movimento natural, governado pela gravidade. Sally Banes (1987) se refere à impressão ao ver tais performances:

> Ao observar dançarinos atravessando as paredes do Museu Whitney, em *Caminhando na Parede* (1971), raramente temos a sensação de que os performers estão executando feitos sobrenaturais, à maneira de Batman. [...] Em vez disso, tem-se a nítida sensação de estar em um prédio alto, observando as pessoas andando de um lado para o outro na calçada abaixo. Quanto eles viram o canto das paredes, de repente a pessoa sente como se estivesse posicionada de lado, colocando a cabeça para fora

> de uma janela, talvez e vendo a imagem de uma pessoa de pé abaixo (Banes, 1987, p. 80-81, tradução nossa).[5]

A principal preocupação de Brown era encontrar os esquemas e estruturas que organizavam os movimentos, mais do que a invenção do movimento em si. Essas estruturas podiam variar desde a improvisação até as limitações da arquitetura do centro da cidade, passando pelo equipamento utilizado e por progressões matemáticas e instruções verbais. No entanto, elas impõem exigências que resultam não apenas em gestos funcionais, mas também em movimentos que são difíceis de descrever ou imaginar (Banes, 1987, p. 86).

Este período dos anos 1960 e 1970 foi o momento em que a performance desafiou as fronteiras entre arte e vida, explorando novas situações e contextos que antes não eram considerados artísticos. Renato Cohen (2013) menciona que a performance está relacionada ao movimento da *live art*, que seria um modo de se encarar a arte, uma arte ao vivo e viva. Mas este movimento é dialético, porque enquanto tira a arte da posição sacra e inatingível, por outro lado ritualiza os atos comuns da vida. Esses artistas buscavam resgatar o ritual da arte, ao tirá-la dos seus *espaços mortos* como museus, galerias e teatros (Cohen, 2013, p. 38).

Por exemplo, quando Trisha Brown utiliza a arquitetura dos prédios de Manhattan, levanta questões sobre os locais da arte e também sobre o uso do espaço teatral, ela dizia que sentia pena das partes do palco que não eram usadas, como os tetos e paredes, espaços perfeitamente bons para a criação (Banes, 1987, p. 81). Assim como Brown, outros bailarinos e coreógrafos como Simone Forti, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd e Debora Hay, começaram suas carreiras na dança tradicional e então passaram a trabalhar com o compositor John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham, mudando a forma da dança, incluindo em seus repertórios movimentos comuns e situações do dia a dia.

5 No original: "Watching dancers traverse the walls of the Whitney Museum, in Walking on the Wall (1971), one rarely has the sensation that the performers are executing supernatural feats, à la Batman. [...] Instead, one has the distinct sensation that one is on a tall building, watching people walking back and forth on the sidewalk below. When they turn a corner on the walls, suddenly one feels as though one were positioned sideways, sticking one´s head out of a window, perhaps, and seeing a sideways image of an upright person below".

Dois acontecimentos em 1962 foram importantes para o futuro da performance, sendo eles a fundação do movimento *Fluxus* o recital realizado pelos componentes do *Dancers Workshop* apresentado na Judson Memorial Church de Nova Iorque, que marca o nascimento do Judson Dance Theater, conforme aponta Jorge Glusberg (2013). Neste centro se desenvolveram atividades que atraíram a atenção de artistas cujas colaborações romperam fronteiras da dança, introduzindo novos e valiosos componentes ao *happening* e definindo as características que marcaram a *body art* na década de setenta (Glusberg, 2013, p. 37).

Os artistas envolvidos criaram trabalhos experimentais que desafiaram os limites da dança moderna, dando origem à pós-moderna. Romperam convenções como a utilização de espaços específicos para a dança, ao se apresentarem em ruas, prédios e outros locais fora dos teatros; a ideia de que é necessário ter um corpo específico para ser bailarino; a prática de dançar conforme a música, seguindo o ritmo e os passos treinados, passando a valorizar todos os tipos de movimentos.

Ao colaborarem na Judson Memorial Church e inspirados pelas explorações de Cage com o acaso, as obras do *Fluxus* e a liberdade dos *happenings*, os artistas das artes visuais, dança e cênicas compartilharam experiências e se inspiraram mutuamente em suas criações. Izabel Stuart (1998) escreve que durante os dois anos de atividades, os participantes se encontraram para apresentar e debater seus trabalhos em andamento. As reuniões eram abertas aos interessados, sendo bailarinos ou não, promovendo um forte senso de comunidade e durante esses momentos de reflexão sobre a dança, os participantes podiam se posicionar como criadores, intérpretes, críticos e também como espectadores e, não raro, verificava-se trocas de papéis (Stuart, 1998, p. 199).

Outro aspecto de ruptura com a hierarquia estava relacionado aos movimentos, a técnica, quando aplicada, funcionava como uma ferramenta para atingir um movimento desejado e não como um objetivo em si. O amador era apreciado por seu desembaraço e liberdade em relação à técnica. Nos trabalhos iniciais de Brown, por exemplo, ela frequentemente contava com performers que estavam à disposição como amigos, colegas, alunos, dançarinos com e sem treinamento.

> No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo, as quais não haviam sido, até aquele momento, objeto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual (Goldberg, 2015, p. 129).

Essas abordagens inovadoras em relação ao corpo e ao espaço também trouxeram uma nova perspectiva sobre como o espectador percebe o corpo no espaço, como coloca RoseLee Goldberg (2015) em relação às coreografias de Trisha Brown, "Obras como *Homem descendo pela lateral de um edifício* (1970), ou *Andando na parede* (1970) pretendiam desorientar o senso de equilíbrio gravitacional do público" (Goldberg, 2015, p. 152).

PROPOR A QUEDA COM FLUXUS

Evento de queda
1 Deixe algo cair de um lugar alto.
2 Deixe-se cair de um lugar alto usando
um elevador, paraquedas, corda ou qualquer
outra coisa, ou não usando nada.
Mieko Shiomi, 1963 (tradução nossa)[6]

Queda
Jogue coisas que são difíceis de jogar
por causa do seu peso leve.
Lee Heflin (data desconhecida, tradução nossa)[7]

Conforme observado, um conjunto de artistas foi contaminado pelo

6 No original: "Falling event: 1 Let something fall from a high place. 2 Let yourself fall from a high place using an elevator, parachute, rope or anything else, or using nothing".

7 No original: "Fall: Throw things that are difficult to throw because of their light weight".

princípio de elevação da realidade cotidiana à esfera artística, validando movimentos banais, acolhendo sons sem exceção e incorporando todo tipo de materiais e locais à arte, em um processo em que a dimensão estética e a da vida se diluíram uma na outra. É nesse contexto que se insere o movimento artístico libertário *Fluxus*, entendido como uma atitude transgressora e uma postura revolucionária, "que propunha uma agenda político-social com o objetivo de repensar a relação entre a arte e a vida, o papel do artista e do espectador, tal como a natureza do objeto de arte" (Almeida, 2012, p. 156). O movimento se aproxima do grupo Judson na reformulação dos formatos convencionais da arte.

As partituras e eventos do *Fluxus* iniciam com George Brecht em 1959, antes mesmo da formação do coletivo, com as partituras verbais (*word scores*) que o artista apresentou na Reuben Gallery de Nova Iorque. Brecht oferecia ao público uma série de anotações em cartões de papel, dentro de uma caixa sobre uma mesa. Posteriormente os integrantes do *Fluxus* vieram a criar os cartões de eventos (*event cards*), ações simples apresentadas como propostas, proposições e instruções, como as atividades de quedas citadas de Shiomi e Heflin.

A publicação *The Fluxus Performance Workbook* (2002) aponta que os cartões de eventos iniciaram na aula de John Cage na The New School. Artistas como Brecht, Al Hansen, Allan Kaprow e Alison Knowles criaram trabalhos e performances em forma musical, sendo uma forma o evento. As ações nas partituras de Brecht existiam como sugestões e os eventos do *Fluxus* eventualmente eram executados ao vivo para uma plateia, que poderia participar ativamente, mas era mais comum circularem como cartões avulsos. O grupo conseguiu disseminar uma concepção sobre o que a arte e a arte performática poderiam ser para um amplo grupo de artistas que estavam interessados em novas maneiras de criar (Friedman; Smith, 2002, p. 1).

Entre 1961 e 1964 enquanto aconteciam os festivais do *Fluxus* também estavam acontecendo os concertos de dança do Judson. Ambos os grupos trabalhavam com os mesmos princípios estruturais e estéticos simultaneamente na mesma cidade. Assim como as aulas de composição de música experimental de John Cage estão no princípio do *Fluxus*, o músico Robert Dunn, seu aluno, fez um curso para os coreógrafos do Judson, no estúdio de Cunningham. Utilizando livremente movimentos baseados

em ações do dia a dia, entretanto sem suas funcionalidades, estes criadores mostraram que todo som poderia se tornar música, todo movimento dança e toda ação do artista em seu estúdio, arte.

George Maciunas, que organizou informalmente o movimento, através da *Revista Fluxus* (1961), escreveu em 1963 o *Manifesto Fluxus* no qual sugere que se purgue o mundo da enfermidade burguesa, da cultura intelectual, profissional e comercial, assim como se elimine a arte morta, da imitação, artificial, abstrata e ilusionista. Em 1965 Yvonne Rainer, uma das artistas do Judson, escreveu o *Manifesto do não* (*No Manifest*), abordando pontos como: não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não a transformações e faz de conta, não ao envolvimento de intérprete ou espectador, não ao estilo, não à sedução do espectador pelas artimanhas do performer, não à excentricidade, não para mover ou ser movido.

> Também a vontade de direcionar a experiência artística para a dimensão real da vida funcionaria como elemento agregador de todos os projetos Fluxus, à semelhança do que aconteceria com as criações do Judson Dance Theater. Pretendia-se assim transferir a vida para um outro nível de existência. A obra de arte deixava de ser entendida como uma atividade especial para se diluir no anonimato da vida (Almeida, 2012, p. 159).

Ana Almeida (2012) escreve como a partir da noção de que os acontecimentos cotidianos podem ser enquadrados como manifestações artísticas e o princípio de que "a arte é a vida e a vida é a arte", a "distinção entre o especialista e o não-especialista deixa de fazer sentido, visto ambos partilharem a mesma realidade e circunstância. Todos sem exceção agora podem participar na experiência artística" (Almeida, 2012, p. 167). A emancipação do espectador ocorre na dança por meio da sua participação e influência na performance, semelhante aos eventos do *Fluxus*, que poderiam ser ativados pelos espectadores, fazendo a performance acontecer.

Tanto os processos do Judson Dance Theater quanto os do *Fluxus* conferiam valor aos gestos e manifestações cotidianas. "O objeto passa a ser um objeto, um som torna se efetivamente num som e um evento não é mais do que um evento. Deixa assim de existir significações extraordinárias

para a dimensão da realidade" (Almeida, 2012, p. 163). Durante estas décadas, artistas confrontaram diversas concepções da arte. Entretanto, nas coreografias de Trisha Brown, que desafiam ou exaltam a gravidade, ainda não ocorre propriamente a queda, mas sim um estado dramático de aproximação ao chão. Da mesma forma, nas propostas dos participantes do *Fluxus*, a sugestão da queda poderia ou não ser realizada.

Nesta época, artistas visuais também trabalharam este movimento emblemático. Um exemplo é Yves Klein, que deu um salto no vazio ao pular do telhado (*Le saut dans le vide*, 1960). Apesar de também usar equipamento de proteção, este foi removido na edição da fotografia que o fixa para sempre no ar. Bas Jan Ader realizou diversas performances documentadas em vídeo e fotografias em que caía. Por exemplo, caindo do telhado de uma casa (*Fall 1, Los Angeles*, 1970) ou enquanto andava de bicicleta até cair em um canal (*Fall 2, Amsterdam*, 1970).

A conexão entre arte e vida, assim como a incorporação de movimentos comuns como arte, também foram exploradas por artistas como Bruce Nauman. Ele entendia que todas as suas ações no estúdio podiam ser consideradas arte, tornando-a mais uma atividade e menos um produto. Um exemplo disso é o vídeo em que ele caminha de forma exagerada no perímetro de um quadrado (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68)[8].

A QUEDA EM VIDEOPERFORMANCE

O meu trabalho partiu do desejo de explorar um movimento enquanto arte e captá-lo em videoperformance[9]. Escolhi a ação da queda e o questionamento de *como cair* rapidamente me levou a *como cair sem me machucar*. Resolvi fazer uma espécie de treinamento para cair que consistia em aprender alguns movimentos e repetir as quedas diversas vezes em frente à câmera. Uma queda lateral, em que o corpo começa

8 Mais sobre os trabalhos disponíveis em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750; http://www.basjanader.com e https://www.moma.org/collection/works/117947. Acesso em: 9 jun. 2025.

9 Vídeos da série Em queda disponíveis em: https://vimeo.com/showcase/8154609. Acesso em: 9 jun. 2025.

a se abaixar, relaxar e soltar, então busca o melhor apoio, como a coxa e desliza para o lado. Uma queda frontal ou de costas utilizando um colchão como suporte. Uma queda com giro para ganhar impulso e deslizando para frente. Sempre no percurso de descer, apoiar e escorregar. Caindo, levantando e caindo novamente.

Inicialmente, realizei essas ações em um estúdio com paredes brancas e piso preto de linóleo, usando roupas pretas e neutras, sem outros elementos na cena. A captação foi feita em um primeiro momento, com duas câmeras fixas em ângulos diferentes, uma frontal e uma lateral, funcionando simultaneamente. O processo foi executado por mim, desde as definições da câmera, como foco e enquadramento, até à execução da ação. O tempo do vídeo corresponde ao tempo da ação, com cada queda por vídeo reforçando a sincronia entre o tempo da arte e o tempo da vida, o aqui e agora.

O uso do tempo real, comum às videoperformances, mesmo com a edição, reforça a noção de *acontecimento* do trabalho. A performance foi feita para à câmera, ou seja, temos um corpo em ação que é o sujeito do discurso diante do aparato videográfico. Depois, a edição reforça outra noção, a de corpo-imagem, não apenas uma emanação do real, mas um corpo em vídeo, com espessura. Diferente do corpo da performance ao vivo, este é uma aparência de presença, o performer pode manipular o que é visto, a sua imagem. Na pós-produção, edito os vídeos utilizando recursos como camadas, janelas e sobreposições.

O objetivo é observar o mesmo movimento repetido diversas vezes. Isto é, uma grade em que cada janela exibe uma queda lateral realizada em momentos diferentes, todas vistas ao mesmo tempo (figura 2). A repetição permite perceber nuances, pequenas diferenças e particularidades nos gestos. O tempo que levo para realizá-los não é sempre o mesmo, então quando um termina, a janela fica preta. Em outro vídeo, a mesma queda é apresentada lado a lado com a captação frontal e lateral (figura 3). Também uso a sobreposição de diferentes quedas, uma sobre a outra (figura 4). Cada movimento dura cerca de cinco minutos e os vídeos foram feitos para serem assistidos em *looping*.

A edição do vídeo também altera a linearidade, com todas as quedas ocorrendo simultaneamente, permitindo várias possibilidades de apreensão temporal. O recurso das janelas cria uma grade que divide a imagem em justaposições de diferentes planos dentro do mesmo quadro. Philippe Dubois (2004) escreve que a janela "a um só tempo, reenquadra e desenquadra,



Figura 2. Natalia Schul. *Queda somática,* 2019. Vídeo, 05". Fonte: acervo pessoal.

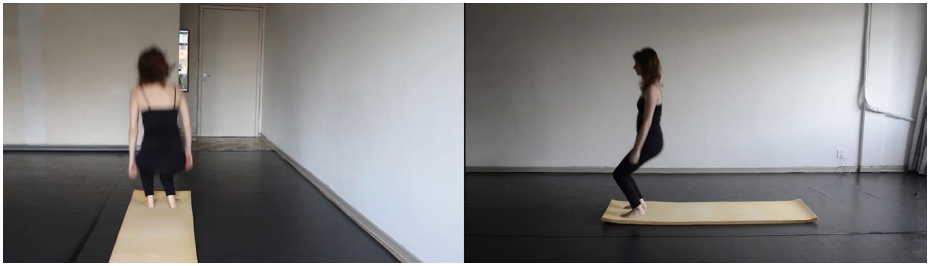


Figura 3. Natalia Schul. *Cair e levantar*, 2019. Vídeo, 42". Fonte: acervo pessoal.

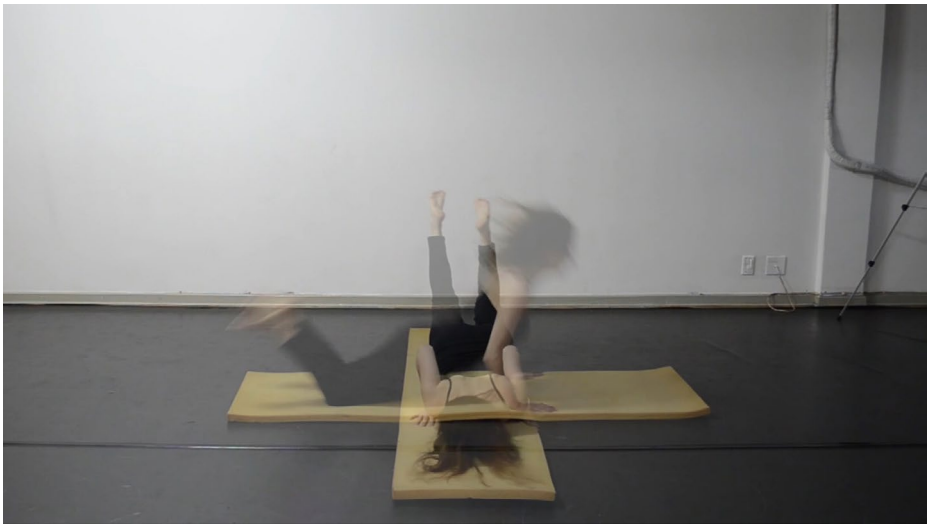


Figura 4. Natalia Schul. *Cair em si*, 2019. Vídeo, 02". Fonte: acervo pessoal.

retira e acrescenta, subdivide e reúne, isola e combina, destaca e confronta. É uma figura da multiplicidade [...] por justaposição" (Dubois, 2004, p. 82).

Embora seja uma captação em tempo real de um movimento, os pontos de vista e a edição multiplicam a visão e ampliam a perspectiva com várias imagens minhas. O uso da sobreposição de duas ou três imagens gera um efeito de transparência relativa, onde cada uma funciona como uma superfície translúcida através daquela percebemos a outra, "como em um palimpsesto. Por outro lado, efeito de espessura estratificada, de sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens" (Dubois, 2004, p. 78). Trata-se de conceber a imagem do vídeo como uma composição – um espaço multiplicável, heterogêneo e simultâneo de visões. Uma imagem com matéria e espessura.

Em um segundo momento, realizei outros dois vídeos na praia. Essas quedas são mais livres devido ao terreno de areia e as ações são contínuas – não mais uma queda por vídeo, mas o ato de cair, levantar e cair novamente (figura 5). Quando apresentados, esses vídeos são acompanhados de som externo de praia, com mar e vento. Alguns dos vídeos no estúdio possuem sons de quedas incorporados.



Figura 5. Natalia Schul. *Queda na areia 03*, 2020. Vídeo, 3'50''. Fonte: acervo pessoal.

O som é independente da imagem, tratando-se de áudios gratuitos editados nos trabalhos.

A QUEDA COMO MANOBRA DE DESESTABILIZAÇÃO

A queda é um movimento comum a todos e provavelmente já foi vivenciado por qualquer pessoa, seja nos primeiros passos, ao aprender a andar de bicicleta ou em um tropeço. No entanto, a cultura ocidental tende a associar a queda a aspectos negativos de várias formas e nosso corpo não está preparado para essa realidade. Quando ocorre, a queda pode gerar traumas que permanecem gravados no corpo. Vivemos em uma cultura orientada para a verticalidade, para o sucesso, ascensão, alcançar o topo, em contraste com a horizontalidade, que é frequentemente vista como declínio, desamparo, um poço sem fundo.

A dimensão social e cultural da queda abrange recessão, declínios econômicos, quedas de governos e instabilidades diversas. Analogias podem ser traçadas desde a queda do paraíso, considerada a primeira condenação. Em termos individuais, é vista como fracasso, erro ou perda. Além de sua conotação social negativa, também é facilmente associada a medos: de cair, de altura, de errar, de falhar e até mesmo o medo da morte.

Mas se este é um movimento que faz parte da vida, não precisa significar uma falha ou problema. Ao contrário, pode significar apenas um movimento da vida, do qual virá outro a seguir. Nesse contexto, um exercício voluntário de quedas em arte busca desorientar e inspirar novas orientações, abrindo espaço para novas perspectivas. A queda, então, é concebida como uma oportunidade de oferecimento de um ponto de vista renovado. Ações que desorientam podem levar a novos caminhos, apresentando-se como chances de desestabilizar condicionamentos e tomar novas direções ou gerar transformações.

Fernanda Carvalho Leite e Suzane Weber, no texto *Elogio à queda* (2018), sugerem que se deve substituir o julgamento de que cair é uma falha, e se permitir cair. A partir da aceitação de um estado de desamparo e de estar despreparado, assumindo o risco e se colocando em situações inusitadas em busca de uma ressignificação da relação com a horizontalidade. "Com o exercício voluntário da queda, com o hábito de cair conscientemente, o corpo vai aprendendo a ter reflexos mais tranquilos com a situação, e cair deixa de ser uma ameaça ou uma desgraça" (Leite; Silva, 2018, p. 115).

> Então, se estamos neste lugar de queda, neste espaço entre, neste corpo do entre antes e depois da inevitável queda, a questão é como cair. A resiliência é uma qualidade evocada como resposta adequada ao corpo para se recuperar de uma queda, ter capacidade de sobreviver e manter sua integridade física (Leite; Silva, 2018, p. 118-119).

É importante não desconectar das sensações do corpo, incluindo aquela de perder o chão. Trata-se de perceber a instauração deste gesto como uma situação que pode proporcionar algo. Pode mudar um ponto de vista ou uma percepção? Se na arte podemos olhar para a vida e nos mesclar a ela, retirando dela seu conteúdo, há um potencial de ressignificar, por meio da arte, as noções culturais atribuídas à nossa experiência vivencial.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Paula. Fluxus e a Música Do-It-Yourself - Judson Dance Theater, o Movimento do Quotidiano. In: ACCIAIUOLI, Margarida; CASTRO, Paulo Ferreira de (orgs.). A Dança & a Música nas Artes Plásticas do Século XX. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

BANES, Sally. Trisha Brown: Gravity and Levity. In: Terpsichore in Sneakers: post-modern dance. USA: Wesleyan University Press, 1987.

BROWN, Trisha. Chronology of dances 1961-1979. In: AESCHLIMANN, Roland; GRAVES, Nancy; JUDD, Donald; NAKAYA, Fujiko; RAUSHENBERG, Robert; WINTERS, Terry. HENDEL, Teicher (ed.). Trisha Brown: Dança e Arte em diálogo, 1961-2001. Massachusetts: MIT Press, 2003.

COHEN, Renato. Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUBOIS, Philippe. Por uma estética da imagem de vídeo. In: Cinema, vídeo, Godard. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FRIEDMAN, Ken; SMITH, Owen; SAWCHYN, Lauren (eds.) Fluxus Performance Workbook. Performance Research e-Publications, 2002.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho; SILVA, Suzane Weber da. Elogio à queda: o amor à gravidade e o corpo político em contato improvisação. Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, 2018.

STUART, Izabel. A experiência do Judson Dance Theater. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). Lições de dança I. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1998.

Natalia Schul Pacheco é artista visual, doutoranda em Artes Visuais - Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS) e mestre em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS), em 2021. Realiza exposições individuais e participa de coletivas desde 2014, recebendo, como artista destaque, o XI Prêmio Açorianos de Artes Visuais, em 2018, e o 4º Prêmio IEAVi-RS, em 2016. Atua principalmente com fotoperformance e videoperformance, bem como pesquisa as relações entre o corpo em movimento e os objetos em ações performáticas feitas para as câmeras.
E-mail: nataliaschul@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-4329-8031
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2034201227596494

Artigo recebido em 14.03.2025. Aceito em 06.06.2025.



DAR-SE EM VERTIGEM: DO GESTO LEVE À DENSIDADE DO ABISMO

Glaucis de Morais Almeida

Resumo: Este texto explora práticas poéticas que performam a vertigem como gesto de desestabilização e abertura. Imagens de voo, queda e abismo mobilizam estados de transitoriedade que suspendem modos habituais de percepção e existência. Ao explorar a vertigem como experiência que afeta o corpo e a subjetividade, o texto investiga como fissuras nos modelos normativos de vida permitem a invenção de outras formas de existir e de se relacionar com o mundo.

Palavras-chave: Vertigem. Voo. Queda. Abismo. Transitoriedade.

OPENING TO VERTIGO: FROM A LIGHT GESTURE TO THE DENSITY OF THE ABYSS

Abstract: This text examines poetic practices that enact vertigo as a gesture of destabilization and openness. Images of flight, fall, and abyss evoke states of transitoriness that suspend habitual modes of perception and existence. Exploring vertigo as an experience that affects the body and subjectivity, the text investigates how fissures within normative life models open pathways for the invention of other ways of existing and relating to the world.

Keywords: Vertigo. Flight. Fall. Abyss. Transitoriness.

Um pé diante do outro, entre medida e desmedida, o corpo tremula com as intensidades que o atravessam. Nessa tensão entre presença e queda, a vertigem se manifesta como uma experiência que afeta o corpo, desorienta a percepção e interrompe os modos habituais de compreender o mundo. A vertigem, explorada neste texto, é pensada como força que nos desestabiliza, proporcionando rupturas possíveis com as formas de controle e padrões normativos que estruturam a sociedade contemporânea. Trata-se da busca de brechas nesse sistema, visando criar formas heterogêneas de sentir, pensar e coexistir.

A vertigem, como conceito multifacetado, atravessa diversos campos do conhecimento, trata-se de uma experiência que pode envolver tanto fenômenos físicos quanto emocionais, representando desorientação, perda de equilíbrio e uma percepção alterada da realidade. Frequentemente definida como uma sensação de desequilíbrio causada por disfunções no sistema vestibular em nossos ouvidos, representa também, a perda de referenciais consolidados, colocando em suspensão subjetividades normatizadas. Revela tanto os limites quanto as possibilidades de transfiguração da experiência viva de estar no mundo. Consequentemente, acolher a vertigem é aceitar o abalo, a inquietação, o colapso, a fim de engendrar novos modos de vida para além daqueles que a ordem dominante nos impõe.

Esta escritura se constrói em torno de duas criações artísticas, por mim desenvolvidas, que experimentam, cada qual a seu modo, a vertigem como potência: o vídeo *Segurar o infinito na palma da mão* (2016), em que fitas coloridas, que compõem a rabiola de uma pandorga, cruzam o enquadramento da câmera, entrando e saindo de cena, tendo como fundo o céu límpido, em uma dança aérea leve e fugidia; a peça audiovisual *Just like heaven* (2016), elaborada a partir da repetição da imagem de uma falésia e do mar que varre os rochedos em seu fundo, nos coloca em face a um abismo que vem e vai na cadência de um olhar que parece se esgueirar.

Em *Dar-se em vertigem*, Bernard Andrieu (2014) explora o conceito de vertigem a partir de uma perspectiva fenomenológica, posteriormente analisado pela educadora, pesquisadora e filósofa Petrúcia Nóbrega (2014) em ensaio homônimo. Em suas investigações sobre o corpo e

a experiência, o filósofo francês interpela o leitor a pensar a vertigem não apenas como uma condição fisiológica, mas como uma experiência complexa que toca aspectos da subjetividade, do corpo e das relações interpessoais. Segundo Nóbrega, para o filósofo, a vertigem surge como um fenômeno que pode revelar a vulnerabilidade e a potencialidade do ser humano. Nesse sentido, Andrieu observa que a vertigem coloca o indivíduo em contato com uma experiência limite, na qual ele é obrigado a lidar com a própria fragilidade e a perda de referenciais.

Peter Pál Pelbart (2019), por sua vez, propõe, no ensaio *Vertigem por um fio*, uma reflexão sobre a forma como, em tempos de incerteza e esgotamento de modelos de existência em nossa contemporaneidade, a vida ainda persevera em sua potência de se reinventar. Manifesta como, em um mundo de velocidades vertiginosas e conexões efêmeras, atravessado por forças que buscam capturar, incessantemente, nossos desejos, surgem brechas inesperadas, fissuras nessa estrutura cristalizada. A vertigem a partir de um sentido de inconstância, longe de ser um estado de impotência, transfigura-se em um princípio de abertura à vida, ao outro, ao desconhecido. Promove espaços onde a existência pode se evadir das formas pré-estabelecidas e, assim, criar maneiras de ser diversas àquelas instituídas por um sistema dominante.

É nesse ponto que a vertigem deixa de ser apenas uma figura emblemática daquilo que antevê, intui a queda, para apresentar-se como artifício. Ela indica a instabilidade daquilo que nos constitui enquanto sujeitos, a vida em sua potência de perseverar. Pelbart (2019), ao pensar a vertigem em sua potência crítica, aposta na desestabilização como princípio de invenção. Para o filósofo, os rasgos de sentido que emergem em sujeitos confinados à margem da sociedade são indícios de um pensamento que se inscreve enquanto desvio em relação à ordem social. Assim, a vertigem se oferece como possibilidade para outras formas de ser, mais que simples perturbação, é oportunidade e desafio. É a dança sobre a corda bamba, um ponto de inflexão em que o abismo passa a figurar como linha de voo e não apenas em queda ou desaparecimento.

Nesta escrita, portanto, a vertigem não é apenas tema, mas condição de abertura àquilo que nos afeta. As duas peças poéticas aqui analisadas não a representam, mas a performam, convocam o corpo ao risco da percepção que desconhece balizas. Entre o céu e o abismo,

entre a evidência e o que se esquiva, o percurso desta prática poética se inscreve. Procura na borda de um sistema prescrito os caminhos por onde a vida ainda pode pulsar, intensamente.

SEGURAR O INFINITO NA PALMA DA MÃO

Arrebatar o corpo da terra, contrapor à força que nos cimenta ao solo, o desejo de se suspender no ar, tal é o desígnio de objetos como a pipa. Ela nos impele a erguer o olhar para o alto, conecta-nos ao céu por um fio que se agita segundo os movimentos de sua dança aérea. No vídeo *Segurar o infinito na palma da mão* (Figuras 1 e 2), realizado em novembro de 2016 no Instituto *Yvy Maraey*[1], fitas coloridas dançam, aparecem rapidamente no campo da câmera para, então, se esquivarem, deixando-nos com um céu azul. Tais fitas são, na verdade, a rabiola de uma pandorga que se encontra fora do enquadramento do vídeo. O processo para a realização dessa experiência compreendeu movimentos específicos que não estão evidenciados no resultado final. O procedimento de empinar a pipa envolveu puxar a sua linha rapidamente, com gestos consecutivos e o deslocamento pelo terreno. Ao continuar a conduzi-la, ao mesmo tempo em que por ela era conduzida, em uma gestualidade ascendente, inscreveu-se entre o objeto feito de matéria leve e os gestos sustentados pelo ar, a cumplicidade de corpos em busca de entendimento.

Através dos milênios, as pipas incorporam deidades leves responsáveis pela proteção e elevação espiritual da humanidade. No contexto mundano, funcionam como meio de propagação de mensagens, instrumento de pescaria e para o jogo lúdico de dançar com o céu. No campo militar, tornam-se estandartes aéreos que identificam clãs e reinados, sendo também utilizadas para espionagem, reconhecimento de território e levantamento topográfico, quando usadas como veículo para elevar passageiros às alturas. No campo científico, realizam-se com elas as medições atmosféricas, além do célebre experimento de Benjamin

1 O Instituto Yvy Maraey, do guarani *terra sem males*, é um centro de arte e ecologia, sem fins lucrativos, localizado em uma propriedade rural ao sul de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Dedicado a promover práticas artísticas em diálogo com a natureza, o Instituto busca fomentar processos de sensibilização ecológica e reflexão crítica sobre as relações entre criação estética e ambiente.

Franklin, em 1752, que, durante uma tempestade, buscou demonstrar a natureza elétrica dos relâmpagos ao captar cargas atmosféricas com uma pipa equipada com arame, linha de cânhamo e uma chave metálica. Para além de dispositivos técnicos, condensam uma multiplicidade de usos e sentidos que transitam da investigação física à experiência lúdica, do gesto estratégico à celebração do invisível e da elevação espiritual. Nesse último aspecto, de voo como gesto ascensional, aproximam-se das figuras das *Apsaras*, deidades dançantes que cruzam o espaço celeste, ritmadas pelos ventos, com delicadeza e alegria.



Figura 1-2. Glaucis de Morais. *Segurar o infinito na palma da mão*, 2016. Vídeo em *looping*. Fonte: Acervo pessoal.

As *Apsaras*, em sânscrito *Apsarā*, singular feminino e *Apsarā*, no plural, originárias da Índia, espalharam-se pela China e pelo Japão com a propagação do budismo. São figuras femininas celestiais associadas à dança, à leveza e, inicialmente, ao domínio aquático no imaginário sagrado e cultural do período védico. De acordo com Monier Monier-Williams (1899), lexicógrafo britânico, a etimologia do termo *Apsara* deriva de *ap* que significa "água" e *sṛ*, "mover-se, fluir". Dessa forma a figura da *Apsara* pode ser entendida literalmente como "aquela que se move nas águas" ou "aquela que flui", o que reforça sua associação simbólica com a fluidez, a leveza e a dança (Monier-Williams, 1899).



Figura 3. Autoria desconhecida. *Apsara dançante*, século XIII–XIV. Escultura em arenito, 71,1 × 33 × 15,2 cm. Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos da América.

Se seu surgimento está intrinsecamente ligado à mitologia hindu e budista, sua iconografia, no entanto, aponta para um percurso de sincretismo e reinvenção estética nos distintos contextos culturais em que foram representadas. Na Índia e no Paquistão, as *Apsaras* (Figura 3) são

seres semelhantes a fadas, simbolizam a beleza e a voluptuosidade. São entidades aquáticas védicas conhecidas como dançarinas, musicistas, protetoras de apostadores em jogos de azar, divindades da boa sorte e também com o poder de induzir à insanidade (Hakim; Rahman, 2021, p. 49). Comumente incorporadas à arquitetura de templos, são representadas, por vezes, com as mãos em *mudras* ou tocando instrumentos musicais. Com frequência em poses que invocam o ritmo de uma dança sagrada, seu dinamismo é sugerido pela torção e pela tensão de suas formas sinuosas. Nessas representações, o corpo é pleno, carregado de intensidade e presença no mundo.

Seguindo os caminhos da Rota da Seda, vamos encontrá-las nas cavernas de Dunhuang, na China, assumindo papéis como anunciadoras, musicistas e dançarinas do sagrado no cortejo celestial de Buda, ao exemplo das Apsaras védicas. Inicialmente apresentavam formas híbridas, com cabeças humanas sobre corpos de pássaros e, aos poucos, foram transfigurando-se em representações do etéreo, envoltas por longas faixas de tecido que, ao serpentear pelo espaço, atualizam o voo e a leveza como expressão de iluminação (Dai; Lamat, 2023, p. 431).



Figura 4. Autoria desconhecida. *Apsaras voadoras (Feitian)*, Dinastia Tang Média (c. século VIII). Afresco na caverna 158 em Dunhuang, China. Fonte: Yu; Xie, 2022.

As *Apsaras* chinesas, nomeadas de *Feitian* (Figura 4), em sua forma e movimento, reafirmam o princípio de transcendência do mundo físico, central ao pensamento taoista. Ao encarnarem a aspiração e manifestação de uma existência distendida entre o peso da matéria e a leveza do espírito, evidenciam a importância da sintonia com a ordem sútil do cosmos: rede invisível de forças e reações que conecta os corpos, as energias e os ciclos do universo em constante transformação (Zhang, 2025).

No Japão, representadas tanto em pinturas quanto em esculturas, as *Apsaras*, conhecidas como *Hiten*, preservam a dança, a música e a leveza como traços centrais de sua iconografia. Com tonalidades oníricas, evocam uma experiência contemplativa frente ao mundo, contribuem para a atmosfera de serenidade e transcendência, características da arte budista japonesa. Tornaram-se elementos comuns na iconografia budista japonesa, como os discos esculpidos em cipreste, revestidos com laca e ouro, datados do final do século XI ao início do século XII. Essas peças escultóricas mostram *Apsaras* tocando instrumentos musicais enquanto flutuam sobre nuvens (Figura 5).



Figura 5. Autoria desconhecida. *Apsara voadora (Hiten)*, final do século XI a início do século XII. Escultura em cipreste japonês com laca e ouro, 53,3 cm de diâmetro. Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos da América.

O domínio aéreo é tanto o espaço simbólico quanto o modo de existência dessas figuras, são corpos que não resistem à gravidade, porque já a transcenderam. Enquanto espíritos do vento, mostram-nos que a imagem do voo é, antes de tudo, uma imagem de desejo, de desprendimento, de beleza e de comunhão com o intangível. A sua capacidade de flutuar entre o céu e a terra sugere um trânsito entre mundos, do mundano ao sagrado, exercem, assim, a função de mediadoras entre o humano e o divino. Em termos iconográficos, esse trânsito é visualmente percebido nas fitas ondulantes, nos gestos de dança, no manuseio de instrumentos musicais, uma transcendência em festa e júbilo. As faixas de tecido que ornam as divindades, tal como presenças aéreas, ressoam na rabiola da pipa de *Segurar o infinito na palma da mão*, seus movimentos de dança, de liberdade e arrebatamento.

Segurar o infinito na palma da mão opera com o gesto, a dança, e a ausência como elementos centrais. O vídeo apresenta fragmentos visuais: as fitas coloridas que surgem e saem de cena, sugerindo algo que está para além do campo visível da câmera, a pipa. Ao permanecer fora do enquadramento, sua presença é sugerida pela rabiola, que faz traço no quadro do vídeo e nos encaminha para a ausência daquilo que está para além das bordas da imagem. Uma aparição fugidia que se inscreve no ar e em seguida se retira, convoca o olhar a perceber não apenas o que está à vista, aquilo que se oferece, mas o que escapa, que se manifesta como vestígio, ritmo e ar. A ausência material do corpo da pipa, que ainda assim sustenta a ação, desloca o vídeo do registro documental para o domínio tautológico, em que uma fita não representa algo, se apresenta, no entanto, como densidade e sopro. O céu azul, vazio aparente, torna-se superfície de inscrição de um gesto invisível, o gesto de conduzir algo que também nos conduz, ainda que oculto.

O entrelaçamento entre o corpo que puxa e o objeto que se eleva, entre o visível e o ausente, entre a terra e o ar, determina a estrutura coreográfica da obra. O vídeo não afirma uma narrativa, mas uma condição, a de um corpo que se dispõe ao voo, que negocia com o invisível, que sustenta e é sustentado por algo que não se vê. A presença das fitas coloridas funciona como traço visual de uma divindade aérea, não no sentido religioso, mas no sentido daquilo que resiste para além do peso da matéria. *Segurar o infinito na palma da*

mão subsiste no desejo de elevação e na consciência da materialidade densa que nos ancora no mundo.

O título do vídeo evoca a tentativa ou o gesto de conter o que escapa, intensifica a dimensão poética que assinala a impermanência que habita todas as formas de vida. Sussurra-nos, como um breve assovio ao ouvido: tudo está sempre em movimento, na possibilidade de dança de faixas coloridas. O infinito aqui não está nas dimensões metafísicas, mas na continuidade do gesto que nunca se fecha, na linha que se prolonga e acompanha o voo. A vertigem emerge da tentativa de contato com o indeterminado, esse ponto de fuga que se distende no espaço do céu, mobiliza uma disposição a sermos afetados. O vídeo torna-se, assim, menos um registro visual da ação de empinar uma pipa e mais uma ativação sensível do corpo, um jogo em que aquilo que se segura, na verdade, é aquilo que nos desestabiliza.

A vertigem que atravessa *Segurar o infinito na palma da mão* não é efeito visual nem perturbação física, ela não está diretamente evidenciada, mas uma experiência íntima entre corpo e deslocamento, entre ar e gesto. A dança da rabiola, que entra e sai do quadro, não obedece a um ritmo voluntário, ela responde às correntes de vento, à tensão da linha, à resistência do ar. Há nesse movimento uma imprevisibilidade que expõe o corpo a uma condição de disponibilidade e escuta: escuta do espaço, das forças que o atravessam, dos limites que o configuram. A vertigem aparece como expressão de um ponto de transição, o corpo já não se impõe ao mundo, mas se deixa mover por ele. Sua potência de vida está na dança que desestabiliza, nos eleva ao céu e sustenta nossa escuta de chão. O filósofo e professor Luis Enrique de Santiago Guervós (2003) em artigo intitulado *Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança* ao refletir sobre a dança no pensamento nietzschiano escreve que:

> Por sua vez, é para Nietzsche dançarino aquele que sabe auscultar seu corpo, o que sabe ser, ao mesmo tempo, da terra e do céu, o que conhece a embriaguez e o êxtase, o que sabe se converter num extemporâneo, o que transfigura sua força e poder em graça. Afinal, quem é aquele que expressa melhor a alegria e a "grande saúde", quem é o que melhor sabe rir e o que melhor festeja a vida, a não ser o dançarino? (Guervós, 2003, 85).



Em *Segurar o infinito na palma da mão*, a rabiola dança como as Apsaras voadoras e o dançarino da corda bamba, de *Assim falou Zaratustra* (2018). O funâmbulo nietzschiano nos fala da vida como risco, entre a alegria e o sobressalto. Nessa fábula filosófica, um corpo se sustenta sobre a corda esticada, a atravessa e, nessa travessia, também a sustenta em movimentos de cumplicidade. Há, aqui, um vínculo que atua sobre a força que o equilíbrio e a queda dispõem. Isso exige a reconfiguração constante tanto do eixo corporal quanto da corda tracionada que o ampara.

A dança, enquanto celebração da graça e do êxtase, presentes no mito de Dionísio, ao invés de orientar para a vertigem como fuga do mundo, pulsa em ressonância com as forças invisíveis e seus impulsos transitórios com os quais nos relacionamos. Uma vertigem leve e sideral, uma travessia que ensina a dançar. Tal perspectiva se articula à noção de leveza, em oposição ao *espírito de peso* que aprisiona o homem à moralidade tradicional. Como oposição ao peso, em *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche declara: "Meu alfa e ômega é que tudo o que é pesado e grave se torne leve; tudo o que é corpo, dança; tudo o que é espírito, pássaro" (Nietzsche *apud* Guervós, 2003, p. 84).

A relação de instabilidade, fundada no percurso de uma linha, seja a do funâmbulo, seja a de quem empina uma pipa, transforma os corpos em superfícies sensíveis às variações atmosféricas. A rabiola, assim, não é adereço decorativo nem se reduz à sua função aerodinâmica, ela se converte em traço visível de um estado de negociação entre gravidade e leveza. Escreve no ar uma coreografia de gestos, ondulações e vivacidade. Essa coreografia do céu ao chão, da matéria densa ao ar, inscreve a vertigem como modo de relação com o mundo, abertura às forças que nos atravessam e uma disponibilidade ao que escapa ao controle.

JUST LIKE HEAVEN

Olhar para o abismo é se colocar frente a situações-limite, é sentir sobre o corpo a atração magnética que emana do fundo da terra, de seus subterrâneos. É o vento que parece nos empurrar, como uma canção que ressoa em nossos sentidos, acelera os batimentos cardíacos e nos

embala em uma dança em direção ao vazio. Esse olhar que se precipita está na origem do vídeo *Just Like Heaven* (Figura 6). Realizado a partir da apropriação de um fragmento do videoclipe da canção homônima do grupo musical The Cure, *Just Like Heaven*[2] mostra, em um movimento que revela e oculta, o mar e pedras no fundo de uma falésia. Essa imagem é repetida em um vai e vem ondulatório, sugerindo que nos colocamos, constantemente, de face a um abismo.



Figura 6. Glaucis de Morais. *Just Like Heaven*, 2016. Vídeo em *looping*. Fonte: Acervo pessoal.

2 *Just Like Heaven*, canção da banda britânica The Cure, foi lançada em 1987 no álbum *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me*. No videoclipe oficial, a banda aparece tocando sobre um penhasco, enquanto a câmera alterna com imagens do mar batendo nas pedras, no abismo. A letra acompanha um personagem e sua rememoração de uma relação amorosa, marcada por momentos de encantamento e proximidade. A narrativa avança para a perda da figura amada, sugerindo um movimento de dissolução que culmina com a imagem do mar como destino final desse amor.

A realização da peça audiovisual nasceu de inquietações que há tempos me atravessam: impulsos que me conduzem ao encontro com aquilo que escapa ao reconhecível, ao estável, ao seguro. Foi desse desejo de vivenciar o abismo como invenção que surgiu a busca por imagens capazes de presentificar essa experiência. Pesquisei em livros, arquivos e mecanismos de busca, até que, por acaso, deparei-me com o videoclipe *Just Like Heaven*. Naquele instante, a cena parecia condensar exatamente aquilo que eu gostaria de produzir. Capturei o trecho que me interessava, na edição retirei o som e finalizei o vídeo em *looping*, deixando entrever aquilo que, a cada instante, está na iminência do desaparecimento em um movimento cíclico, sem fim nem começo. O título mantém a referência à canção original, reunindo o vertiginoso e o celeste, o abismo visível e a vastidão do paraíso, uma vez que *Just Like Heaven* pode ser traduzido por "como no paraíso".

Existimos no e graças ao embate entre a verticalidade e a horizontalidade, o repouso e o movimento, a permanência e a dispersão. Ficar em pé, portanto, é enfrentar as forças que impulsionam para baixo, para a morte ou submissão, para o desaparecimento ou anulação. Nesse sentido a filósofa Marie-José Mondzain nos provoca ao movimento:

> "Levanta-te e anda" é a fórmula dos taumaturgos que querem vencer a morte e então ordenam que não se fique deitado, submisso, passivo. Não se trata certamente de ressuscitar, mas de triunfar sobre o peso e a gravidade de tudo o que barra a força e a leveza dos corpos livres, vivos, pensantes e desejantes que dançam (Mondzain, 2017, p. 40).

Abismar-se, no vídeo *Just Like Heaven*, aproxima o medo de sucumbir e o deslumbramento frente à forma de imensidão própria da idealização presente na figura do paraíso. A experiência de precipitação em direção ao vazio comporta o significado do assombrar-se, do espantar-se, de estar atônita e maravilhada, implica habitar a borda do desconhecido, mesmo que brevemente. Nessa perspectiva, em *Ensaios do assombro*, Peter Pál Pelbart (2019) observa que o assombro se manifesta quando as certezas do mundo desabam, em um tempo em que modos de ser, que pareciam estáveis, se esgotam ou entram em crise.

O assombro nasce nesse cenário: é o sentimento de quem percebe a ruína, mas também o impulso de quem resiste a assimilar a catástrofe como destino final. A vertigem que daí se origina, longe de paralisar, pode tornar-se um impulso de criação.

Estar no mundo implica em uma oscilação entre estados, do céu à terra, da inércia à ação, da estabilidade à inconstância. Estamos, desta forma, à beira de um abismo que nos espreita. No artigo *Petit dictionnaire illustré de la chute* [*Pequeno dicionário ilustrado da queda*] o psicanalista Gérard Wajcman incita a refletir sobre a condição de se estar entre a certeza à imprecisão da vida:

> Cair, e todo o sistema de valores se inverte. De cima para baixo passamos do símbolo à coisa, da imagem ao objeto, do todo ao fim, do tesouro ao lixo, do sonho ao real, do discurso ao gozo, do espírito à matéria – em suma: da alma ao corpo. E é a verdade que ganha, pois a verdade está aqui embaixo (Wajcman, 2014, p. 106, tradução minha)[3].

O artista holandês Bas Jan Ader, em uma série de ações registradas em filmes de 16 milímetros e fotografias, confronta o medo primordial de ceder à gravidade e realiza uma obra em que a experiência da queda se inscreve como falha, fragilidade, mas também como resistência e obstinação. Em seus trabalhos, a queda nos convoca a interrogar a condição humana diante da imperfeição, da incompletude e do fracasso, como nos impele a refletir Robert Signore em *L'histoire de la chute des corps: D'aristote à Einstein* [*A história da queda dos corpos: de Aristóteles a Einstein*]:

> A queda dos corpos é inevitável. Está na natureza das coisas. Tudo acaba caindo um dia ou outro: chuva, neve, as frutas maduras, as folhas mortas... Os objetos que nos cercam escapam provisoriamente a esse destino pois são mantidos

3 No original: "Ça chute, et tout le système des valeurs se renverse. De haut en bas on passe du symbole à la chose, de l'image à l'objet, du tout au bout, du trésor au déchet, du rêve au réel, du discours à la jouissance, de l'esprit à la matière – en bref : de l'âme au corps. Et c'est la vérité qui y gagne. Parce que la vérité est en bas."

> artificialmente. A queda permeia tanto nossas vidas ao ponto de portar, como sentido metafórico: a ruína do homem, a queda do Império romano. Como no dito popular: quanto maior a altura, maior será a queda (Signore, 2008, p. 1, tradução minha)[4].

Como um funâmbulo que dança sobre a corda bamba, Bas Jan Ader realiza em 1971 *Broken Fall (Geometric)* [*Queda Atenuada (Geométrica)*], (Figura 7), uma ação filmada em preto e branco, em película de dezesseis milímetros. No registro, o artista aparece em pé, paralelo a um cavalete de madeira, disposto sobre um caminho estreito, ladeado por arbustos. Seu corpo oscila entre a estabilidade e o desequilíbrio, busca reproduzir o ângulo do cavalete, explora os limites da verticalidade em confronto com a horizontalidade e tensiona continuamente seu centro de gravidade. Ader provoca esse estado de instabilidade até o momento em que, inevitavelmente, cede e desaba sobre a estrutura.



Figura 7. Bas Jan Ader. *Broken Fall (Geometric)*, 1971. Filme em 16 mm, 2 min. Fonte: MoMA: The Museum of Modern Art, Nova York, Estados Unidos da América.

4 No original: "La chute des corps est une fatalité. Elle est dans la nature des choses. Tout finit par tomber, un jour ou l'autre : la pluie, la neige, les fruits mûrs, les feuilles mortes… Les objets qui nous entourent échappent provisoirement à ce destin parce qu'ils sont retenus artificiellement. La chute imprègne tellement notre vie que le mot a pris un sens métaphorique : la chute de l'Homme, la chute de l'Empire romain, 'Plus dur sera la chute'".

A ação, embora marcada pela aparente simplicidade do gesto, deflagra uma tensão precisa: Ader não busca simplesmente manter-se em equilíbrio, mas alinhar seu corpo à inclinação do cavalete, reproduzindo a linha diagonal que o conforma. Nesse movimento, ele se coloca entre a verticalidade e a horizontalidade, desafiando a ortogonalidade que rege o mundo ao seu redor. A oscilação do corpo, a tensão contida no ato de se suspender no entre, evidencia uma insistência em se colocar nessa zona de instabilidade, na condição precária em que o colapso é sempre iminente, porém não imediato. A queda, quando enfim acontece, é consequência inevitável dessa investigação dos limites, dessa provocação contínua à gravidade e às formas fixas de ordenação de mundo. Em *Broken Fall (Geometric)*, a repetição obstinada em aderir à forma inclinada do cavalete reinscreve a tensão entre o corpo e a gravidade, entre o cômico e o trágico.

Estar presente não é algo dado, mas prática constante, segundo por segundo, como se equilibrar sobre a linha firmemente esticada, tensa, por onde nos deslocamos buscando instantes de estabilidade, para inelutavelmente encontrarmos o chão. É neste percurso trêmulo e hesitante, que a vida acontece e a arte se instaura na certeza do abandono do corpo ao inevitável, nossa condição primeira marcada pela horizontalidade. É a vertigem do abismo que nos atrai e nos faz, ao mesmo tempo, existir, persistir ao longo do tempo, no espaço de um vão, na dúvida, no sonho e no vazio pleno de possibilidades, que tal voragem convoca. Dessa forma, de acordo com Jean Delorme e Philippe Granarolo, historiador e filósofo, respectivamente,

> O abismo: O percurso da humanidade, como o de todas as coisas em um fluxo interminável do devir, nunca se desenrolou sobre uma base estável que pudesse assegurá-lo. [...] O instante deste percurso nada mais é que uma "corda sobre um abismo", onde cada passo pode nos precipitar no vazio. [...] O abismo é a nossa condição, como é a condição de toda a vida dentro do devir infinito. (Delorme; Granarolo, 2009, p. 29, tradução minha)[5].

5 No original: "L'abîme: Le parcours de l'humanité, comme celui de toute chose dans le flux infini du devenir, n'a jamais lieu sur un socle stable qui déroulerait son plan rassurant en arrière aussi bien qu'en avant d'elle. [...] A l'instant du parcours, il n'était rien d'autre que cette "orde au-dessus d'un abîme" de laquelle chacun de nos pas risquait de nous précipiter dans le vide. [...] L'abîme est notre condition, comme il est la condition de tout ce qui vit au sein du devenir infini".

Olhar para o abismo, em *Just Like Heaven*, é ser tocado por aquilo que pulsa, magnetiza, repulsa, um estado de sideração própria do assombro frente ao imprevisível. Ao inscrever a figura do assombro para pensar a vida como um meio de desvios, Pelbart incita a pensar as subjetividades como campo de experimentações, em uma constante busca de evasão das formas de racionalidade dominantes. Para o autor, o assombro exige coragem de habitar a incerteza, em movimento contínuo para inventar modos de vida outros, mesmo entre ruínas. No lugar de restaurar antigas estruturas rígidas, trata-se de sustentar a abertura para aquilo que ainda não tem forma. Assim, o assombro, em seu impulso vital, nos convoca a ocupar o limiar junto ao desconhecido, onde ainda vibra a possibilidade de mundos diversos àquele em que impera a desertificação.

No mesmo campo de abismo, surgem na literatura ecos marcados pelas intensidades de abalos de nossas próprias certezas. É nesse horizonte que *Uma descida no maelström* de Edgar Allan Poe emerge. Publicado em 1841, sua narrativa propõe a vertigem como retomada de consciência para aqueles que são arrebatados por vórtices. Nesse percurso, é precisamente a descrição de um redemoinho que condensa e potencializa a experiência da vertigem em *Uma descida no maelström* (2015). A descrição do maelström traduz, em imagem e ritmo de grande intensidade, a tensão entre o maravilhamento, seu desejo de apreensão, o horror e a potência de um movimento que excede qualquer controle. É nesse ambiente de abalo sensorial e perceptivo que se delineia a experiência vertiginosa dos personagens da narrativa, como Poe expressa no trecho a seguir:

> A borda do redemoinho era representada por um amplo cinturão de espuma cintilante; mas nenhuma gotícula disso deslizava pela boca do funil terrificante, cujo interior, até onde o olho podia penetrar, era um paredão liso, brilhante e cor de azeviche, inclinado para o horizonte em um ângulo de cerca de quarenta e cinco graus, acelerando vertiginosamente, girando e girando, com um movimento oscilante e opressivo, e lançando aos ventos uma voz macabra, metade guincho, metade rugido, tal como nem mesmo a poderosa catarata do Niágara em sua agonia jamais elevou ao Céu. A própria base da montanha tremia, e a rocha vibrava. Joguei-me de bruços no chão e

> agarrei a erva rala num excesso de agitação nervosa. "Isso", disse eu enfim ao velho - "isso não pode ser outra coisa que não o grande turbilhão do Maelström" (Põe, 2015, p. 116).

Nesse conto de Poe, um velho pescador narra a experiência de ter sido tragado por um redemoinho de grandes proporções, durante uma travessia no mar da Noruega, com seus dois irmãos. Ao ser tragado para o interior de um *maelström*, turbilhão d'água que ganha dimensões colossais com a chegada de uma tempestade imprevista, o personagem é confrontado por uma força que desestabiliza corpo e pensamento.

À medida que o barco descia pelo interior do redemoinho, girando cada vez mais rápido em círculos que perfaziam as paredes de água, o marinheiro começou a reparar nos objetos que o acompanhavam na corrente. Percebeu que nem todos eram tragados com a mesma velocidade, corpos maiores e esféricos afundavam mais rapidamente, enquanto cilindros e objetos leves giravam por mais tempo na superfície antes de desaparecer. Essa observação despertou nele uma curiosidade inesperada que culminou na esperança de sair dali com vida. Concluiu que a forma e o peso influenciavam a trajetória dentro do redemoinho: guiado por essa percepção, amarra-se a um barril e decide lançar-se no mar, numa tentativa de resistir ao destino da embarcação.

Em *Uma descida no maelström*, no lugar da paralisia emerge uma atenção aguda, instante em que o pensamento se intensifica no centro do drama. No conto, o *maelström* atua tanto como ameaça concreta quanto como alegoria do desconhecido e da vertigem que dele decorre. A vertigem, vivida inicialmente pelo personagem como inação, transforma-se em impulso. A descida pelo redemoinho figura uma travessia, física e subjetiva, por um espaço em que a lógica habitual parece suspensa. No entanto, é precisamente nesse cenário de instabilidade que o pensamento se reorganiza e delineia uma resposta diante do risco.

De maneira análoga, em *Just Like Heaven*, o movimento da câmera revela e esconde o abismo em uma sequência contínua. Ao repetir o gesto de aproximação e afastamento, o vídeo coloca o espectador frente a frente àquilo que perdura, se revela para então se retirar, o vazio, o assombro e sua possibilidade de vertigem. Se em Poe o abismo é enfrentado por meio de um mergulho que exige observação e cálculo, aqui ele é mantido

em suspensão, revisitado no movimento de um corpo que ondula. Não se trata de resistir à força do abismo ou do redemoinho, mas de acompanhar seu giro incessante experiência em que a vertigem não é completamente superada, mas incorporada como forma de presença atenta.

DOS GESTOS QUE SUSTENTAM O AR, DO AR QUE VIBRA NOS GESTOS

Frente a cenários em que o abismo é compreendido como aridez e redução da vida a uma experiência homogenizada e formatizante, Ailton Krenak (2019, p. 15) em *Ideias para adiar o fim do mundo* nos apresenta, como forma de resistência e persistência pelo canto, dança, alegria, a "experiência mágica de suspender o céu". Nesse sentido, o autor nos oferece a imagem de paraquedas coloridos como recurso poético de reencantamento e coabitação com o mundo. Para enfrentar a queda do céu, que se anuncia com cada vez maior força, a figura da pipa convoca o gesto simbólico de incorporar ao abismo o sopro vital que anima a vida em sua pluralidade.

A pipa não anula aquilo que o abismo suscita, a exemplo dos paraquedas coloridos de Krenak, dança em suas bordas, enfrenta a queda



Figura 8. Arthur Bispo do Rosário. *Sem título (Pipa)*, s. d. Tecido, barbante, varetas de madeira, *assemblage*, costura, bordado, escrita. Fonte: Resende; Kolker, 2022.

que se anuncia no horizonte, desenha no ar uma política da leveza e sustentação que resiste ao peso da normatividade. A imagem da vertigem, nesse contexto, não se reduz à queda abissal, ao contrário, afirma um movimento ondulante que busca se sustentar no ar, com toda sua fragilidade, provisoriamente. Assim, de que modo se poderia pensar a experiência da vertigem como prática, inscrição no mundo que se traduz em gestos e vivências? Trata-se de operar nos interstícios, nas margens de regimes que condicionam subjetividades e comportamentos, buscando ali brechas onde a vida pode se afirmar em sua essência mutável?

A vertigem surge, nesse contexto, como campo vibrátil onde a experiência viva não se fixa, mas relampeja em movimentos oscilatórios que nos enviam ao cosmos e, ao mesmo tempo, nos enraizam na terra. São práticas de sustentação ínfima em que se inscrevem *Sem título (Pipa)* (Figura 8), objeto elaborado por Arthur Bispo do Rosário[6], e os gestos que movem os vídeos *Segurar o infinito na palma da mão* e *Just Like Heaven*.

Nessas invenções poéticas, um equilíbrio transitivo surge na relação entre leveza e gravidade, voo e queda, presença e desaparecimento. A pipa não voa apenas em seu sentido literal, ela vibra no espaço do desejo e do que se torna presença em convívios plurais. Da mesma forma, o abismo não se fixa no vídeo, move-se em um balanço e oferece ao olhar o vai e vem daquilo que oculta e revela. A rabiola não se encerra em sua função meramente técnica de proporcionar estabilidade para a realização do voo, ela desenha no ar o rastro de uma dança, o movimento de corpos em sintonia e constante jogo entre transitoriedade e sustentação.

Sem título (Pipa) trata-se de uma pandorga feita pela composição de tecido, varetas de madeira, barbantes, costura, bordado e escrita. Apresentada na mostra *Bispo do Rosario – eu vim: aparição, impregnação e impacto*, no Instituto Itaú Cultural, em 2022, insere-se no contexto de sua reapropriação de mundo, que se inicia com um "Eu vim", bordada em sua farda. Sua obra participa àquilo que Peter Pál Pelbart nomeia de

6 Arthur Bispo do Rosário desenvolveu uma poética movida pela necessidade de reordenar o mundo, respondendo a vozes que o convocavam a recolher, nomear e reorganizar fragmentos daquilo que o cercava. Essa prática se sustentou, ao longo de décadas, em contraste com as condições de confinamento que marcaram sua permanência em instituições manicomiais no Rio de Janeiro. O gesto que atravessa sua obra não se reduz a esse contexto, não se esgota nas condições em que foi produzido.

assombro, em *Ensaios do assombro.* O assombro, para Pelbart (2019), concentra o impacto profundo de forças que desorganizam nossas capacidades habituais de percepção, de ação. Dessa forma, o que Bispo do Rosário oferece, é uma arqueologia do que resta, do residual no mundo, de uma intensidade mínima que persiste na recusa de ser obliterada.

A historiadora e curadora Kaira Marie Cabañas, ao refletir sobre os gestos de criação, corporificados em objetos, e o estatuto de Arthur Bispo do Rosário como artista, procura problematizar o lugar que suas criações ocupam no sistema da arte. Enfatiza que a força motriz de suas criações advém de uma necessidade vital que aparece antes mesmo de qualquer definição de campo, atribuída, nesse caso, à revelia de sua intenção. Sinaliza que a experiência subjetiva, na origem da obra de Bispo do Rosário, se afirma enquanto desvio em relação às formas pelas quais nossa sociedade molda subjetividades e modos de existência.

Sua prática não se organiza pela lógica da produção artística em sentido estrito[7]. Sua origem está em uma convocação que o impelia a recolher, organizar, bordar e nomear as coisas do mundo. Ao longo de décadas na Colônia Juliano Moreira, instituição manicomial, no Rio de Janeiro, Bispo do Rosário reuniu uma multiplicidade de objetos, tecidos, papéis, fios, etiquetas, materiais disponíveis em seu entorno, apropriados com rigor e cuidado. Com eles, construiu mantos, estandartes, miniaturas, carros, barcos, realizou inventários, à margem da linguagem canônica da arte e dentro de uma lógica e ética próprias.

Construir uma pipa dentro de um hospital psiquiátrico, como fez Bispo do Rosário, não é apenas um gesto artesanal, é convocar outra ordem de realidade, para além de padrões de normalidade. É produzir, enquanto operação simbólica, uma abertura em um espaço marcado

7 Não se trata aqui de pensar as práticas poéticas de Bispo do Rosário a partir de uma discussão sobre o estatuto de sua obra dentro do sistema da arte, mas de reconhecer uma prática que impulsiona o campo da arte a se repensar, a confrontar seus próprios critérios de legitimação e a interrogar o que distingue as produções reconhecidas de gestos invisibilizados ou que emergem de territórios de exclusão. Reduzir o que Bispo do Rosário elaborou à manifestação de um quadro clínico seria ignorar a complexidade de um fazer que constrói mundos conduzido por uma lógica própria. Por outro lado, absorver esse gesto nos códigos convencionais da arte, sem considerar a singularidade dessa experiência e das condições em que se produziu, seria neutralizar sua força. A questão que se impõe não é simplesmente definir se Bispo é ou não artista, mas compreender como sua prática desloca as fronteiras do que chamamos arte, abrindo brechas que desestabilizam os modos de ver, de dizer e de instituir valor no campo artístico.

por vigilância, contenção e abandono. A pipa, por natureza, só voa presa a um fio. Seu impulso não é de fuga, mas de tensão. Está sempre em estado de negociação com o vento, com a força que a impulsiona para cima e com aquela que a puxa para o chão. Na obra de Bispo, essa ambivalência se torna figura central.

Sem título (Pipa) se inscreve dentro de uma lógica que perpassa toda a produção de Bispo do Rosário, a de recompor o mundo a partir dos seus fragmentos, de dar forma à multiplicidade por meio da repetição, da numeração, da catalogação. Carrega o gesto de suspender a matéria, de erguer algo que, para a sociedade utilitarista, é insignificante. A pipa é, nesse sentido, dispositivo de cuidado e reinvenção de enlaces com o mundo, na sua constante reorganização.

O abismo experienciado por Bispo do Rosário, não é apenas alegórico mas também do confinamento, da racialização e da marginalização. É o sumidouro histórico em que foram lançados os corpos considerados inúteis, perigosos, indesejáveis. Bispo é figura dessa queda. Mas, em sua queda, ele inventa outras possibilidades: um não retorno à ordem marcado pela contínua reconfiguração do sensível e dos enlaces instituídos socialmente.

As experiências evocadas pelas obras aqui convocadas emergem de situações limítrofes em que a vertigem não se restringe a um sintoma de desequilíbrio, mas é condição mesma de sensibilidade. Para além da perda de orientação que paralisa, abre-se enquanto movimento que desloca, desestrutura e reconfigura formas de presença. Não antecede, apenas, a queda, mas também promove flutuações. Não se apresenta, apenas, como ausência de chão, mas transborda intensidades de sentidos que não se deixam fixar.

Em um campo instável, os gestos de invenção, de obras e de mundos, se sustentam no fio tênue entre colapso e reelaboração, entre o ínfimo e o excesso. A vertigem reorganiza as possibilidades que o estar vivo dispõe, sem prometer estabilidade, mas também sem se render à dispersão. Atravessar o abismo, mesmo em vertigem e graças a ela, é habitá-lo em dança, ainda que por um fio.



REFERÊNCIAS

BRUGEROLE, Marie; WAJCMAN, Gérard. Petit dictionnaire illustré de la chute. Revue Palais, Paris, n. 19, p. 91-127, 2014.

CABAÑAS, Kaira Marie. Tradução: Lara Rivetti. A contemporaneidade de Bispo. ARS, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 87–120, 2018. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/article/view/143624. Acesso em: 8 jun. 2025.

DELORME, Jean; GRANAROLO, Philippe. Éloge de l'équilibre. Paris: L'Harmattan, 2009.

GUERVÓS, Luis Enrique de Santiago. Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança. Tradução: Alexandre Filordi de Carvalho. Cadernos Nietzsche, n. 14, 2003. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/article/view/7847/5387. Acesso em: 21 maio 2025.

HAKIM, Gulzar; RAHMAN, Ghani-Ur. Tracing the origin and nature of Gandharvas and Apsaras. Research Journal of the Department of Archaeology, Hazara University Mansehra, v. 13, p. 49-57, 2021. Disponível em: https://ph.hu.edu.pk/public/uploads/vol-13/A%205.%20Gulzar%20Hakim%20and%20Ghani-ur-Rahman.pdf. Acesso em: 30 maio 2025.

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

MONIER-WILLIAMS, Sir Monier. A Sanskrit-English Dictionary. Universität zu Köln Digital Sanskrit Lexicon (versão digital atualizada, 2020). Disponível em: https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de. Acesso em: 12 jun. 2025.

MONDZAIN, Marie-José. Para os que estão no mar. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos. Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p. 48-62.

NÓBREGA, Petrúcia. Dar-se em vertigem: uma filosofia do corpo e de suas sensações. HOLOS, v. 5, p. 402-405, 2014. Disponível em: https://

www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/2584. Acesso em: 24 maio 2025.

PELBART, Peter Pál. A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pál. Ensaios do assombro. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

POE, Edgar Allan. Contos de imaginação e mistério. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

RESENDE, Ricardo; KOLKER, Diana (org.). Bispo do Rosário, eu vim: aparição, impregnação e impacto. São Paulo: Itaú Cultural; Museu Bispo do Rosário, 2022.

SIGNORE, Robert. L'Histoire de la chute des corps: d'Aristote à Einstein. Paris: Vuibert, 2008.

ZHANG, Yiran. From the Evolution of the "Flying Apsaras" Art in the Mogao Caves, the Influence of Taoism on Dunhuang Culture Observe. Sociology, Philosophy and Psychology, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 5-8, 2025. Disponível em: https://journals.zeuspress.org/index.php/SPP/article/view/125. Acesso em: 7 jun. 2025.

YU, Zhuohan; XIE, Simin. Changes of Women's Status from the Evolution of Dunhuang Murals: Taking Images of Donors and Feitian Legends as Examples. International Journal of Arts and Humanities Studies, v. 2, n. 2, p. 24-45, 2022. Disponível em: https://shre.ink/x4Bc. Acesso em: 7 jun. 2025.

Glaucis de Morais Almeida (Lajeado, 1972) é professora, pesquisadora, artista visual e designer gráfica. Doutora e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre pela Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis. Atua no ensino superior desde 2004, tanto no bacharelado quanto na licenciatura. Investiga estados de equilíbrio transitivo e impermanência através de práticas poéticas que articulam arte, design gráfico e educação.
E-mail: glaucisdemorais@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-1518-8946
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3285053365417792



UM DIÁLOGO ENTRE HANNAH HÖCH E SARA CWYNAR: MONTAGEM, MODA E REPRODUTIBILIDADE

Isabel Ávila de Souza Lima

Resumo: A partir da análise comparativa de imagens, demonstra-se como *A linda menina* (1920) de Hannah Höch e a *Sahara from Sense.com (As Young as You Feel)* (2020) de Sara Cwynar articulam criticamente a publicidade e as representações do feminino, refletindo, por meio do método de montagem, o caráter dúbio da moda. Tal discussão recorre a reflexões de Simmel, Benjamin e Adorno, entendendo a moda como um campo de tensão entre apologia ao status quo e consciência histórica.

Palavras-chave: Hannah Höch. Sara Cwynar. Moda. Montagem. Reprodutibilidade.

A DIALOG BETWEEN HANNAH HÖCH AND SARA CWYNAR: MONTAGE, FASHION, AND REPRODUCIBILITY

Abstract: A comparative analysis of images shows how Hannah Höch's *The Beautiful Girl* (1920) and Sara Cwynar's *Sahara from Sense.com (As Young as You Feel)* (2020) critically articulate advertising and representations of the feminine, reflecting, through the montage method, the dubious nature of fashion. This discussion draws on reflections by Simmel, Benjamin and Adorno, understanding fashion as a field of tension between apology for the status quo and historical consciousness.

Keywords: Hannah Höch. Sara Cwynar. Fashion. Montage. Reproducibility.

Tendo estudado artes gráficas no Instituto Estadual do Museu de Artes Aplicadas e desenhado padrões para trabalhos manuais, os quais seriam publicados em revistas da Ullstein Verlag, a artista alemã Hannah Höch[1] é mais conhecida por sua relação com o movimento dadaísta e por suas colagens com fotos recortadas – técnica que inventou junto de Raoul Hausmann e que em comum acordo com Grosz, Heartfield e Baader foi denominada *fotomontagem* (Hausmann, 1992). É interessante notar que, além de produzir trabalhos para serem publicados nas revistas da Ullstein, Höch utilizava as fotografias veiculadas em tais publicações para construir suas fotomontagens. Foi assim que realizou uma das obras mais representativas do movimento dadaísta, a fotomontagem *Corte com a faca de cozinha Dada através da última época cultural da barriga de cerveja de Weimar na Alemanha*. Esta obra, que foi exibida na Primeira Feira Internacional Dada de 1919, expõe numa composição caótica, por meio da mistura de retratos de líderes políticos, artistas dada, filósofos, dançarinas, rodas e engrenagens, oriundos das revistas da época, o turbulento cenário político-social da Alemanha pós 1918, as transformações dos papéis de gênero vivenciadas nesse período e a combinação entre humano e máquina – a qual será enfatizada em outras fotomontagens de Höch como *A linda menina*.

A mistura entre máquina e corpo humano era um tema recorrente nos trabalhos dos dadaístas, contudo, a relação que Höch possuía com as suas *fontes de imagens* dá à produção de suas justaposições outras camadas de significação ou ambiguidades: além do fato de a artista trabalhar para as revistas da Ullstein, ela era o público-alvo das fotografias nelas publicadas. Parte das imagens que compõem os trabalhos da artista são referentes à *Nova mulher*, um paradigma diretamente relacionado a dois desenvolvimentos durante a República de Weimar: o rápido crescimento da mídia impressa de massa e a redefinição dos papéis sociais das mulheres.

Sobre o primeiro, devemos lembrar que durante a maior parte do

1 Hannah Höch (1889-1978, Alemanha) foi uma artista pioneira da fotomontagem. Após conhecer Raoul Hausmann, associou-se ao grupo Dada de Berlim. Depois da fragmentação do grupo Dada, continuou a fazer suas fotomontagens.

século XIX os periódicos não continham reproduções de fotografias, foi por volta de 1880, com a invenção do processo de impressão em meios-tons que a combinação de tipos e fotografias tornou-se possível, todavia, como Maria Makela nos conta,

> Foi só em 1902, quando Ullstein desenvolveu um processo de impressão em prensas rotativas cilíndricas, que periódicos foto-ilustrados puderam ser produzidos de forma rápida e limpa, sem nenhum dos borrões de tinta comuns aos primeiros papéis fotográficos impressos em prensas planas. A guerra interrompeu brevemente o desenvolvimento da imprensa ilustrada, mas a década de 1920 viu o seu florescimento (Makela; Boswell; Lanchner, 1996, p. 60, tradução nossa)[2].

Assim, a exacerbada presença de fotografias em periódicos durante a República de Weimar constituía uma novidade: "Nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma, se ser bem informado significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico" (Kracauer, 2009, p. 75). De modo análogo, a maior visibilidade das mulheres alemãs nas esferas públicas durante o mesmo período também constituía uma novidade. Com a constituição de Weimar de 1919, elas haviam sido reconhecidas oficialmente como cidadãs: o documento determinava o sufrágio universal de todos os homens e mulheres acima de vinte anos e afirmava que os homens e as mulheres possuíam, em princípio, os mesmos direitos e deveres civis. Em 1925 as mulheres trabalhadoras representavam cerca de um terço da força de trabalho total e cerca de um terço da população feminina total (Boak, 2013). Esses fatores conferiram às mulheres alemãs maior relevância e visibilidade no cenário político e econômico do país.

A *Nova mulher* é um paradigma formado tanto por essa nova realidade das mulheres alemãs durante a República de Weimar quanto pelas imagens veiculadas nas revistas ilustradas e em outros produtos

2 No original: "But it was not until 1902, when Ullstein developed a process for printing on cylindrical, rotating presses, that photo illustrated periodicals could be produced quickly and cleanly, with none of the ink-smudging common to the early picture papers that were printed on flat presses. The war briefly interrupted the development of the illustrated press, but the 1920s saw its efflorescence."

de massa direcionados para o público feminino no mesmo período:

> O mito enquanto inventado e debatido nos meios de comunicação sobrepôs essa realidade a uma mistura de fantasias e medos sobre a crescente independência (ou voracidade) sexual e o conhecimento sexual das mulheres, e sobre a sua presença na rua ou no cinema, no salão de dança ou na sala de aula. No final, toda e qualquer faceta da "condição feminina moderna" foi incorporada na "nova mulher": "ela" era ao mesmo tempo uma *femme fatale* devoradora e uma lésbica *cross-dresser*, uma esportista e uma dona de casa eficiente, uma datilógrafa frequentadora de cinema e estudante *bluestocking*. Mas, por mais incoerente que fosse, o mito da "nova mulher" expressava percepções de mudança cultural e representava para os alemães de ambos os sexos muitas das dimensões inebriantes e ameaçadoras da modernidade (Harvey, 1997, p. 282, tradução nossa)[3].

A respeito desse mito da *Nova mulher*, Lavin (1993) ressalta que, por mais que tenham ocorrido avanços em relação aos direitos das mulheres durante a República de Weimar, muitos aspectos de suas vidas permaneciam enraizados em hierarquias tradicionais. Por exemplo, ainda que fosse aceito que mulheres jovens trabalhassem no espaço de tempo entre a escola e o casamento, a aceitação do direito das mulheres casadas ao trabalho era muito limitada, pois mesmo que a constituição de 1919 proclamasse a igualdade entre homens e mulheres, o código civil de 1900, o qual determinava o direito dos maridos de tomar todas as decisões da vida de casado, continuava vigente (Boak, 2013). Este choque de novo e antigo aponta para uma forma de montagem que Ernst Bloch chama de *não sincronicidade*,

3 No original: "The myth as concocted by and debated in the media overlaid this reality with a mixture of fantasies and fears about women's increasing sexual independence (or voraciousness) and sexual knowledge, and about their presence in the street or in the cinema, dance hall or lecture room. In the end, any and every facet of 'modern womanhood' became incorporated in the 'new woman': 'she' was both a devouring *femme fatale* and a *cross-dressing* lesbian, a sportswoman and an efficient housewife, a movie-going typist and *bluestocking* student. But incoherent as it was, the 'new woman' myth expressed perceptions of cultural change and represented to Germans of both sexes many of the intoxicating and threatening dimensions of modernity."

o pressuposto de que "Nem todas as pessoas existem no mesmo agora. Elas o fazem apenas externamente. [...] Tempos mais antigos que o presente continuam a afetar estratos mais antigos" (Bloch; Ritter, 1977, p. 22, tradução nossa)[4].

Nas próprias revistas do período, o atributo nova vinculado à Nova mulher é colocado em questão. Em *Die Dame* de 1925, lemos:

> O que é a mulher moderna?
> Um charmoso Bubikopf – diz o cabeleireiro
> Um modelo de depravação – diz tia Klotilde
> Um complexo de problemas sexuais – diz o psicanalista
> Uma camarada e amiga de alma – diz a juventude
> Uma miserável dona de casa – diz o reacionário
> Cara – diz o solteiro
> A melhor cliente – diz o vendedor de meias
> Uma infelicidade para o meu filho – diz a sogra
> O centro do sanatório – diz o médico
> A mesma desde o início dos tempos – diz o homem sábio (Petro, 1989, p. 79, tradução nossa)[5]

Tendo em mente essas observações, concluímos que a *Nova mulher* é uma montagem de elementos alegóricos. Estes são reunidos na fotomontagem *A linda menina* (Figura 1), de Hannah Höch. O cabelo estilo *Bubikopf*, o pneu, o virabrequim, o relógio e a banhista com cabeça de lâmpada assinalam a equação entre o feminino e a tecnologia. A propaganda por trás do *Bubikopf* e as logos da BMW, que compõem o fundo, sugerem ainda que essa *linda menina* é parte

4 No original: "Not all people exist in the same Now. They do so only externally. [...] Times older than the present continue to effect older strata."

5 No original: "What is the modern woman? A charming *Bubikopf* – says the hairdresser/ A model of depravity – says Aunt Klotilde/ A complex of sexual problems – says the psychoanalyst/ Comrade and soul friend – says the youth/ Miserable housewife – says the reactionary/ Expensive – says the bachelor/ The best customer – says the stocking dealer/ An unhappiness for my son – says the mother-in-law/ The center of the sanitorium – says the doctor/ The same, since the dawn of history – says the wise man."

humana, parte máquina e parte mercadoria. O fato de os recortes de fotografias de mulheres e do lutador à esquerda excluírem seus rostos dá ao trabalho um aspecto sinistro, que é intensificado pela presença de um único rosto feminino, o qual surge de trás de todo o conjunto, tem um dos olhos substituídos por um olho de gato e o outro quase tapado pela marca da BMW.

A combinação que Höch faz de feminino, mercadoria e máquina é uma síntese das maneiras que a *Nova mulher* era representada nas revistas ilustradas durante a República de Weimar. Nas edições de *Die Dame* da época, Lavin (1993) verifica fotografias de dançarinas, de mulheres em carros, de estrelas de cinema e, por fim, de mulheres como manequins – um tropo proeminente para ligar as mulheres ao mundo das mercadorias produzidas em massa.



Figura 1. Hannah Hoch. *A linda menina (Das schöne Mädchen)*, 1920. Fotomontagem em papel, 35.5 x 29.2 cm. Fonte: Makela; Boswell; Lanchner, 1996.

Além da relação entre a fotomontagem de Hannah Höch e o conteúdo das revistas ilustradas, cuja expansão consiste em uma maior afinidade com a publicidade, podemos depreender que *A linda menina*, ao carregar consigo algumas imagens de objetos característicos do desenvolvimento da vida moderna – o relógio, a lâmpada elétrica e partes de um carro –, carrega também a passagem do tempo linear da prensa de Gutenberg para o espaço-tempo do mundo eletricamente instantâneo. Passagem essa que é, antes de tudo, cinematográfica, pois o cinema "pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das sequências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas. A mensagem do cinema enquanto meio é a mensagem da transição da sucessão linear para a configuração" (McLuhan, 2007, p. 26). Essa passagem para o cinema é algo que Walter Benjamin assinala sobre os efeitos que os trabalhos dadaístas tentaram produzir:

> O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o libertou desse invólucro [...] ele unificou os dois efeitos de choque, num nível mais alto (Benjamin, 1994, p. 191-192).

Em relação à obra de Höch e ao choque das obras dadaístas, podemos interpretar o rosto com olho de gato presente em *A linda menina* como uma espectadora que olha a fotomontagem de dentro, e cujo olhar encontra o nosso: "É como se nós, os espectadores, estivéssemos alinhados com a espectadora da montagem ao olhar para esta cena publicitária surreal; ela vê de trás, nós de frente, e nossos olhares se encontram" (Lavin, 1993, p. 43, tradução nossa)[6].

6 No original: "It is as if we, the viewers, are aligned with the montage spectator in looking at this surreal advertising scene; She views from the back, we from the front, and our gazes meet."

Este encontro de olhares é um choque de temporalidades, que remete à noção benjaminiana de imagem dialética, "uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade" (Benjamin, 2019, p. 784), uma concepção de montagem, visto que Walter Benjamin pretendia, conforme seu projeto das *Passagens*, "aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão" (Benjamin, 2019, p. 765).

Em sua análise de *A linda menina*, Maud Lavin conclui que o fato de nossos olhares se encontrarem não significa que a mulher com olho de gato, enquanto representação de uma espectadora da década de 1920, *enxergue* a situação da mesma forma que nós, e salienta que "o trabalho de Höch exige nossa sensibilidade para com uma espectadora historicamente específica, os significados e ambiguidades que ela perceberia, e para com utopias, desejos e medos ligados temporalmente à Alemanha de Weimar" (Lavin, 1993, p. 46, tradução nossa)[7]. Por mais que *A linda menina* possa não implicar a imobilização de uma imagem em uma constelação específica de significados, o olho de gato é uma brecha para que o espectador atual se inclua, incorporando o que é conhecido por ele, o que não significa desconsiderar o contexto histórico relativo à concepção da fotomontagem por Höch. Antes, o olhar da espectadora em preto e branco alinhado ao nosso forma a possibilidade de tensionamentos entre dois momentos: "Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética" (Benjamin, 2019, p. 788).

Talvez a melhor forma de trazer à luz os tensionamentos entre o início da década de 1920 e o nosso tempo seja por meio da aproximação de imagens. Em *Sahara from SSENSE.com (As Young as You Feel)* (Figura 2), fotografia realizada pela artista contemporânea canadense Sara Cwynar[8] em 2020, o cabelo loiro da boneca de papel remete ao

7 No original: "Hoch's work requires our sensitivity to a historically specific spectator, the meanings and ambiguities she would perceive, and to utopias, desires, and fears time-bound to Weimar Germany."

8 Sara Cwynar (1985, Canadá) é uma artista que trabalha com fotografia, filme e artes gráficas, transitando entre moda e arte. Em 2019 foi comissionada pelo MOMA para criação do trabalho *Modern in Your Life*, em ocasião da reforma e expansão do museu. Em seus trabalhos propõe uma

Bubikopf de *A linda menina* e a presença do recorte de um olho em preto e branco, que destoa do todo colorido, nos lembra do olho de gato da espectadora dentro da fotomontagem de Höch[9]. Os títulos dos trabalhos possuem ainda uma afinidade por associarem o feminino a um ideal: a menina de Höch é *A linda menina* e a *Sahara* de Cwynar é uma modelo. Como o trabalho de 1919, *Sahara* é uma montagem heterogênea feita a partir de camadas de imagens fotográficas e ilustrações, que resulta em um jogo entre real e irreal do qual a representação do feminino faz parte.

Se a fotomontagem de Hannah Höch nos revela algo sobre o conteúdo das revistas ilustradas ao *reconfigurar*, a partir de recortes destas revistas, um *retrato* da *linda menina*, a fotografia de Sara Cwynar revela algo sobre a nossa relação, um século depois, com as imagens e suas reproduções técnicas, presentes não apenas em meios analógicos como digitais. Em *Sahara from SSENSE.com* identificamos a combinação de feminino e publicidade – o título se refere a uma modelo de um *site* de roupas de marca –, porém o amontoado de imagens provém de fontes diversas relativas a diferentes momentos históricos.

Uma diferença importante entre a fotomontagem de Höch e a fotografia de Sara Cwynar está indicada nos termos com que nos referimos a elas. *A linda menina* é uma montagem realizada sobre papel, o mesmo material que é suporte do trabalho, já a *Sahara* é uma montagem realizada no espaço tridimensional do estúdio e posteriormente registrada por meio da fotografia, a qual será impressa sobre o papel, suporte final do trabalho. Em *Sahara*, as imagens poderiam até ter sido encontradas em revistas, mas foram reimpressas em uma escala correspondente ao tamanho da modelo – o que se observa claramente no caso de *Adão e Eva* de Albrecht Dürer, em que fitas adesivas unem as partes impressas, como observamos também no fundo azul em degradê. Estas imagens

reflexão sobre como objetos de desejo e ideias se tornam descartáveis, o que abre uma discussão sobre o papel dos corpos e da concepção de beleza nesse processo de obsolescência e consumo.

9 O olho em preto e branco na fotografia de Sara Cwynar, além de ecoar o olho de gato em preto e branco da fotomontagem de Hannah Höch, lembra a fotografia, feita por Man Ray, do olho de Lee Miller, uma modelo e artista cuja própria produção é reconhecida pelo trânsito entre a moda, a arte e a fotografia de guerra.



.Figura 2. Sara Cwynar. *Sahara from SSENSE.com (As Young as You Feel)*, 2020. Fine Art, 91 x 76 cm. Fonte: Ling, 2021.

estão todas organizadas e presas em tripés de refletores. A modelo, Sahara, está presente no estúdio tanto fisicamente como por meio de reproduções de fotografias de moda, as quais, justapostas às múltiplas camadas de bonecas de papel reproduzidas em escala humana, confundem o nosso olhar, fazendo-nos embaralhar as figuras.

Na fotografia de Sara Cwynar, o amontoado de elementos de diversas naturezas – fotografias de moda contemporânea, reproduções de pinturas do início do século XVI, roupas de bonecas de papel de Marilyn Monroe, a fotografia de pernas tatuadas e o olho em preto e branco – reflete a forma como estes, hoje, devido ao desenvolvimento técnico e digital, fazem parte do mesmo domínio de *imagens*, reprodutíveis e passíveis de serem empregadas em contextos diferentes, agregando

outros significados e valores. Em *Sahara*, observamos a reprodução fotográfica de imagens bidimensionais e não a reprodução gráfica/fotográfica de objetos tridimensionais como a roda, a lâmpada e o relógio de *A linda menina*. Se na fotomontagem de 1919 as reproduções desses objetos e outros sinalizavam o *novo* e se sua configuração no espaço do papel refletia a *passagem para* o cinema, as reproduções de imagens bidimensionais na fotografia de 2020 indicam a *passagem da* moda e o acúmulo de seus *restos*. Em relação ao cinema, os elementos reunidos em *Sahara* se assemelham aos apetrechos do mundo de calicó (Figura 3).

Sobre a cidade cenográfica da Universum-Film AG da década de 1920, Kracauer observa que as coisas que lá se encontram são "cópias e bonecos que foram arrancados de seu tempo e estão confusamente misturados. Permanecem enfaticamente imóveis; pela frente cheios de significação e, por trás, nulidades vazias" (2009, p. 303). Por isso ele se refere aos estúdios cinematográficos como *mundo de calicó* ou *mundo de papier mâché*, expressões que também poderiam ser utilizadas para designar o estúdio de Sara Cwynar, onde as coisas só possuem a materialidade do papel e só existem em sua frontalidade.

A diferença notável entre a cidade cenográfica e o estúdio de Cwynar é que aquela, quando diante das câmeras, deixa de ser *um mundo* de calicó e se torna um mundo, enquanto o estúdio da artista, em frente às câmeras, permanece de calicó, a armação sobre a qual as coisas se sustentam permanece visível. Levando isso em consideração, podemos entender a fotografia da montagem realizada por Cwynar no estúdio como um compilado de várias formas de representações do corpo feminino – que inclui as bonecas de papel de Marilyn Monroe, a pintura a óleo e a fotografia de moda – o qual não pretende se passar por outra coisa senão por mais uma representação, representação do artifício de construção de uma imagem. Ao mesmo tempo, a partir da presença de Sahara, modelo negra que posa detrás da boneca de papel, pode-se inferir a intenção da artista de demonstrar o fato de que, historicamente, as representações femininas no contexto da arte e da publicidade reforçam um ideal hegemônico de beleza, marginalizando corpos que divergem do padrão estético dominante.

É preciso notar, no entanto, que essa *representação da representação* por Cwynar possui um caráter sedutor, semelhante ao das



Figura 3. Horst von Harbou. Fotografia tirada no *set* de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), 1926-1927. Impressão em gelatina e prata, 16,5 x 23 cm. Deutsche Kinemathek. Fonte: Korola, 2023.

imagens publicitárias, pois emprega os mesmos recursos e códigos que estas (o próprio estúdio, a iluminação, o brilho, a saturação e as figuras). Assim, *Sahara from SSENSE.com* espelha o "fetichismo subjacente ao sex-appeal do inorgânico" (Benjamin, 2019, p. 61), nervo vital da moda. O fato de a modelo (viva) estar misturada, no estúdio, a imagens impressas reflete o conflito da moda com o orgânico, a união do "corpo vivo ao corpo inorgânico [...[fazendo valer no corpo vivo os direitos do cadáver" (Benjamin, 2019, p. 61).

No estúdio da artista, como no mundo de calicó, "o velho e o novo [...] estão amontoados em uma massa confusa, como ossadas numa catacumba" e as coisas se "transformam bizarramente" (Kracauer, 2009, p. 166). No texto de 1926, Kracauer se refere a algumas transformações da cidade cenográfica, entre elas a de uma velha viela onde "são introduzidos vestígios de casas modernas" e "ninguém se choca com o

anacronismo" (Kracauer, 2009, p. 166). Aqui, o que é descrito como uma transformação bizarra se assemelha à realidade das transformações sociais, que não são sempre absolutas, como observamos a respeito das transformações dos direitos das mulheres durante a República de Weimar. Este exemplo também remete à passagem da moda, a qual altera os valores de certos objetos, porém para que a moda seja percebida, é preciso que ela coexista com o *démodé*. Como escreve Georg Simmel (2008, p. 166) em *A moda*, "Unir e distinguir são as duas funções fundamentais que aqui se juntam indissoluvelmente, das quais uma, apesar ou justamente por ser a oposição lógica da outra, torna possível sua realização". Tendo tudo isso em vista, pode-se concluir que no mundo de *papier mâché* ainda é possível entrever o mundo real.

A linda menina de Hannah Höch é uma representação sinistra de um corpo, pois condensa em uma mesma imagem vários elementos associados às mulheres durante a República de Weimar, em outras palavras, condensa o conhecido material das revistas ilustradas em uma única folha, transformando o conhecido em estranho. A *Sahara from SSENSE.com*, não condensa o material visual de um meio específico, mas apresenta, por intermédio da justaposição de reproduções de representações contemporâneas e antigas do feminino, a "provisoriedade de todas as configurações", o que Kracauer (2009, p. 79) aponta como uma das possibilidades do cinema. Se *A linda menina* de Hannah Höch expõe a estranheza da moda e da publicidade de uma determinada época, a *Sahara from SSENSE.com (As Young as You Feel)* forma, por meio do emprego de recursos semelhantes aos da fotografia publicitária, uma imagem sedutora que expõe o lugar da moda, que é sempre "entre as águas do passado e do futuro" (Simmel, 2008, p. 172). O *As Young as You Feel* do título, que também é uma inscrição na boneca de papel e o nome de um filme em que Marilyn Monroe atua, parece irônico em relação ao fato de que

> [À] moda só interessa a mudança; mas, como todas as configurações, ela tem uma tendência à economia de energia, ela busca seu objetivo da maneira mais pura possível, mas, não obstante, com os meios relativamente mais econômicos. Eis porque ela se volta [...] sempre para as formas anteriores (Simmel, 2008, p. 185).

Frente a essas questões, nos aproximamos das considerações de Adorno sobre a moda. Esta foi, por um lado, considerada por ele uma forma de apologia do status quo e, por outro, uma possibilidade de consciência histórica. Ao mesmo tempo que figura como agente da falsa consciência, a moda também é associada "à capacidade que uma cultura autêntica tem de prefigurar possibilidades de superação da submissão ao próprio fetichismo" (Duarte, 2020, p. 248). Em relação à arte, a moda se apresenta como o órgão por meio do qual ocorre a inervação, "um substrato de inconsciência, de relação ao elemento extra-estético" (Duarte, 2020, p. 259), presente no trabalho formal do artista:

> [A] arte possui o seu cerne temporal não na atualidade material, mas na sua plena elaboração imanente, é que essa norma em toda a reflexividade se vira para algo de, em certo sentido, inconsciente, para a inervação, para o desgosto perante o insípido. A sensibilidade a este fenômeno está perto do que é o anátema do conservadorismo cultural, isto é, da moda. Esta tem a sua verdade enquanto consciência inconsciente do núcleo temporal da arte e possui um direito normativo tanto quanto ela não é, por sua vez, manipulada pela administração e pela indústria cultural, nem está separada do espírito objetivo. Grandes artistas, desde Baudelaire, foram cúmplices da moda; se a denunciavam, estavam convencidos da mentira pelos impulsos do seu próprio trabalho (Adorno, 1982, p. 217-218).

Para Adorno, a moda está inserida na indústria do capitalismo monopolista, mas, enquanto representante do *espírito objetivo* é o órgão de inervação da arte. Observamos que *A linda menina* e *Sahara from SSENSE.COM* são dois trabalhos inervados pela moda, que expressam o caráter dúbio dessa indicado pelas reflexões de Simmel, Benjamin e Adorno. Porém, enquanto a fotomontagem de Höch se inscreve no contexto das vanguardas históricas, a fotografia de Cwynar se inscreve no contexto atual, em que "a arte parece despojada não apenas de seu papel de guia da história, mas também [...] de toda elaboração necessária à resolução de seus problemas historicamente determinados" (Foster, 2016, p. 136).

Todavia, a presença em *Sahara from SSENSE.com* dos emblemas do surrealismo – o *manequim* e o *antiquado* – aproxima a fotografia

da intuição surrealista de que energias revolucionárias transparecem no *antiquado*, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nas roupas de mais de cinco anos, quando a moda começa a abandoná-los (Benjamin, 1994). Como observa Foster (2016, p. 150), "esse remanejamento do assíncrono pressiona os conceitos totalitários da cultura capitalista e questiona sua pretensão de ser atemporal; ele também desafia essa cultura a partir de seus próprios símbolos de desejo e lhe pede para recordar seus próprios sonhos perdidos de liberdade igualdade e fraternidade".

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Teoria Estética. Tradução: Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Passagens. v.1-2. Tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

BLOCH, Ernst; RITTER, Mark. Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics. New German Critique, n. 11, pp. 22-38, 1977. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/487802?origin=JSTOR-pdf. Acesso em: 10 jun. 2025.

BOAK, Helen. Women in the Weimar Republic. Manchester: Manchester University Press, 2013.

DUARTE, Rodrigo. Roupa de um corpo invisível: o tema da moda na teoria estética de T. W. Adorno. Constelaciones: Revista de Teoría Crítica, v. 11, n. 11-12, p. 238-263, 2020. Disponível em: https://constelaciones-rtc.net/article/view/3631. Acesso em: 10 jun. 2025.

FOSTER, Hal. Design e crime (e outras diatribes). Tradução: Alcione Cunha da Silveira, Jacques Fux. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

HARVEY, Elizabeth. Culture and Society in Weimar Germany: The Impact of Modernism and Mass Culture. In: FULBROOK, Marie. German history since 1800. Londres: Arnold, 1997.

HAUSMANN, Raoul. Courrier Dada. Paris: Éditions Allia, 1992.

KOROLA, Katerina. Mondes du calicot. Photographica, v. 7, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.4000/photographica.1419. Acesso em: 4 fev. 2025.

KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa: ensaios. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAVIN, Maud. Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch. New Haven: Yale University Press, 1993.

LING, Isabel. Gleefully Voyeuristic, Sara Cwynar Invites Us to Spy on the Workings of Consumerism. Hyperallergic, Nova Iorque, 9 ago. 2021. Disponível em: https://hyperallergic.com/667082/sara-cwynar--invites-us-to-spy-on-workings-of-consumerism/. Acesso em: 4 fev. 2025.

MAKELA, Maria; BOSWELL, Peter; LANCHNER, Carolyn. The Photomontages of Hannah Höch. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

MARQUES, Danilo Araújo. Em busca do futuro perdido: Ernst Bloch, a história e a subterrânea "tradição da esperança". História da Historiografia, Ouro Preto, v. 10, n. 25, p. 102-116, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.15848/hh.v0i25.1211. Acesso em: 10 jun. 25.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

PETRO, Patrice. Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

SIMMEL, Georg. A moda. Tradução: Antonio Carlos Santos. Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo, V. 1, n. 1, abr./ago. 2008, p. 163-188. Disponível em: https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/vol-1-no1-ano-2008/. Acesso em: 10 jun. 2025.

Isabel Ávila de Souza Lima é mestre em Artes e bacharel em Desenho pela Escola de Belas Artes da UFMG. Pesquisa a montagem e a apropriação nas Artes Visuais com foco na relação entre tais práticas e o encontro com o antiquado/obsoleto e suas possibilidades antinômicas. Em seus trabalhos de arte, aproxima a história à repetição de imagens e a arte ao cinema.
E-mail: isabel.avila.lima@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3934-6901
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6210294564170058

Artigo recebido em 14.03.2025. Aceito em 25.05.2025.



HORROR VACUI: CRÍTICA INSTITUCIONAL E SUSPENSÃO (TEMPORAL) DO SISTEMA INTERNACIONAL DA ARTE. UMA CONVERSA COM IVO MESQUITA SOBRE A 28ª BIENAL DE SÃO PAULO[1]

Joaquín Barriendos
Vinicius Spricigo
Ivo Mesquita

Resumo: Esta entrevista com Ivo Mesquita, cocurador da 28ª Bienal de São Paulo, reflete sobre a crítica artística latino-americana, parte de práticas curatoriais que visam ao diálogo social, tendo por objetivo desarticular a autopercepção complacente das instituições culturais brasileiras, evidenciar discursos internacionalistas de transnacionalização do sistema de exibição de arte contemporânea, bem como tratar das estratégias críticas e proposições políticas que formam base da proposta exposição daquela edição da bienal.

Palavras-chave: 28ª Bienal de São Paulo. Crítica institucional. Práticas curatoriais. *Horror vacui*. Arquivo.

HORROR VACUI: INSTITUTIONAL CRITICISM AND (TEMPORAL) SUSPENSION OF THE ART INTERNATIONAL SISTEM. A CONVERSATION WITH IVO MESQUITA ON THE 28TH BIENAL DE SÃO PAULO[1]

Abstract: This interview with Ivo Mesquita, co-curator of the 28tª Bienal de São Paulo, reflects on Latin American artistic criticism, based on curatorial practices that searches for social dialogue, and aims to dismantle the complacent self-perception of Brazilian cultural institutions, to highlight internationalist discourses of transnationalization of the contemporary art exhibition system, and to address the critical strategies and political propositions that form the basis of the proposed exhibition of that edition of the biennial.

Keywords: 28ª Bienal de São Paulo. Institutional criticism. Curatorial practices. Horror vacui. Archive

1 Entrevista traduzida e transcrita [originalmente para o espanhol] por Miriam Xavier de Oliveira, com o apoio do Centro Cultural da Espanha em São Paulo/AECID – Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo e publicada como *Horror vacui: crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28.ª Bienal de São Paulo con Ivo Mesquita* e publicada *nos Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Madrid, CENDEAC, n. 6, p. 139-163, 2009.

Convocamos Ivo Mesquita, co-curador da última edição da Bienal de São Paulo, para conversar sobre a possibilidade de que a crítica artística progressiva possa ser articulada a partir das políticas expositivas operadas pelas instituições culturais da América Latina. Nos encontramos no interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo – sede da bienal há mais de meio século – onde deambulam somente alguns poucos visitantes atomizados pela monumentalidade do edifício. Uma pequena reprodução do pavilhão, construída pelo artista brasileiro-canadense Alexander Pilis, surge e desaparece no interior de uma caixa de espelhos situada ao lado direito da entrada principal do edifício[2]. Instalada no primeiro andar, a imponente programação de *Video Lounge* permanece desabitada, como se estivesse interditada por algum problema técnico. O jogo de rampas interseccionadas pelas estruturas espirais através das quais se acessa os andares superiores – projetadas em 1954 por Oscar Niemeyer para permitir a circulação e exibição de pesados maquinários agroindustriais – nos permite aproximar do escritório de Ivo Mesquita.

Já nesse percurso podemos observar que as estratégias museográficas e de comunicação utilizadas pelos curadores da bienal formulam uma série de perguntas definitivamente políticas, ou melhor, *corpo-políticas*, na medida em que interpelam em uma mesma intensidade nossa corporeidade e subjetividade. Formuladas de modo bastante esquemático, surgem as perguntas que se seguem. Existe um espaço real para a crítica institucional ou para a autorreflexão do campo da arte no próprio interior das instituições culturais brasileiras? Que papel pode desempenhar a curadoria no momento de articular tal espaço? Como uma aposta conceitual pode ser traduzida em uma série de políticas públicas progressistas? Como um espaço emblemático, como o pavilhão da bienal, pode ser recuperado para reivindicar o caráter político-afetivo por exibir obras de arte *internacionais* em um contexto local determinado?

2 O Pavilhão Ciccillo Matarazzo (antigo Palácio Industrial) foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Esse lugar acolhe a Bienal de São Paulo desde 1957, ano em que se comemorou a sua quarta edição. O edifício central compõe um conjunto arquitetônico localizado no Parque Ibirapuera, inaugurado em 1953, por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo.

É manhã da última quinta-feira de novembro de 2008. Antes de chegar ao terceiro piso do pavilhão, Ivo Mesquita nos antecipa que para as oito horas da noite está programada a realização do penúltimo dos 24 encontros de debate coordenados de modo impressionante por Luísa Duarte; o tema da sessão de hoje não poderia ser mais oportuno aos interesses de nossa conversa: intitulada A *X Bienal-1969*, tal palestra refletirá sobre o boicote que, a partir do interior da crítica artística radical, foi levado a cabo contra a própria bienal há quarenta anos. Comandado pelo historiador e intelectual Mário Pedrosa, naquela ocasião foi criada uma frente internacional de artistas que se opunham à espetacularização da arte. Sintonizados com os ideais revolucionários e de luta contra a ditadura militar, esse bloco de artistas e intelectuais gerou um vazio após se retirarem da bienal como estratégia política. Como se pode notar, entre a décima edição da bienal e esta que se está em curso agora, há um ponto importante de confluência: a ruptura entre a estratégia do boicote institucional através da arte e o boicote institucional da estratégia estética.

Relaxado, mas com temperamento e prospecção necessários para poder encabeçar um projeto desta envergadura, Ivo Mesquita nos comenta que está escrevendo um texto sobre sua experiência como curador da 28ª Bienal de São Paulo. Sua ideia é, nos afirma, dar forma, de maneira crítica e reflexiva, às transformações institucionais que sofreu a bienal, assim como sua função como espaço público para o agenciamento social. Já em seu escritório, a partir do qual pode se avistar parte do Parque Ibirapuera (um dos pulmões da cidade), a conversa com Ivo nos permite confirmar que, por trás de sua voz límpida, emotiva e entusiasmada (e por trás dos diversos gestos experimentais a partir dos quais articulou esta bienal), há uma série de princípios curatoriais que nada têm a ver com o oportunismo internacionalista do sistema da arte contemporâneo, mas sim com uma série de propostas críticas bem reunidas que devem ser entendidas dentro do contexto histórico das instituições culturais brasileiras. Sem se deter muito nas anedotas e nos acontecimentos mediáticos que cercaram esta edição da bienal, nosso interlocutor nos abre a porta para refletir sobre um problema inadiável: a necessidade de deixar de importar modelos de crítica institucional europeus ou anglo-americanos quando se pretende reinventar ou subverter a função social das instituições culturais latino-americanas.

À luz da necessidade de operar uma crítica institucional *a partir* da América Latina, a reutilização do edifício de Niemeyer como *polis* para o diálogo social parece ter sido pensado com dois objetivos principais: 1) desarticular a autopercepção complacente das instituições culturais brasileiras e 2) evidenciar o argumento internacionalista que serviu de justificativa há algumas décadas para a transnacionalização do sistema de exibição da arte contemporânea. No meio desta dialética entre a evocação do internacional e a reinvenção necessária do local a partir de sua realidade político-afetiva mais profunda, o *vazio estratégico*[3] a partir do qual se articulou a 28ª Bienal de São Paulo abre, portanto, as seguintes perguntas: Como podemos reativar formas de crítica institucional que não sejam uma emulação paródica e retroativa das genealogias da *criticalidade eurocentrada*? Sobre quais tipos de suportes institucionais e estruturas econômicas projetos internacionalistas como as bienais de arte contemporânea se sustentam?

Joaquín Barriendos e Vinicius Spricigo: Mais que uma entrevista, gostaríamos de manter uma conversa a três para abordar as estratégias críticas e as formulações políticas que se encontram na base da proposta expositiva desta edição da bienal. Nossa pretensão, portanto, não é interrogar, mas convidar a compartilhar suas impressões e pontos de vistas sobre as políticas culturais locais e sobre o futuro da Bienal de São Paulo. Gostaríamos de centrar sobretudo na maneira que você articulou a visibilidade do Arquivo Histórico Wanda Svevo como uma estratégia política pensada para ir além do próprio evento da bienal, a qual se projeta, por meio da reativação dos arquivos, em direção à refundação do pensamento crítico radical na América Latina. Você nos comentou que atualmente está escrevendo um texto sobre a 28ª Bienal de São Paulo em que pretende produzir uma leitura reflexiva ao redor de seu trabalho curatorial juntamente com Ana Paula Cohen bem como sobre a função do arquivo da bienal como espaço público para o agenciamento social.

3 Uma das decisões curatoriais mais radicais (e criticadas) desta edição da bienal foi a de deixar *vazio* o segundo andar do pavilhão; esta proposição que foi lida pela imprensa local como um gesto desnecessário que somente conseguiu desperdiçar a oportunidade de mostrar mais artistas internacionais para o público local brasileiro.

Ivo Mesquita: Com certeza, não está sendo fácil, mas estou me esforçando para escrever sobre estes temas.

Joaquín Barriendos: Comecemos conectando algumas ideias. Uma das estratégias que mais salta à vista nesta última edição da bienal é a de evitar transformar o edifício de Oscar Niemeyer em uma metáfora arquitetônica da proposta curatorial; ao contrário, a intenção que você explicitou é a de radicalizar a utilidade social do edifício e de devolvê-lo para a sua dimensão pública. Como é conhecido, esta ideia já estava inscrita no desenho original do edifício; entretanto, foi sua institucionalização (como sede oficial da bienal) que foi minando seu caráter de ágora, de praça pública para o encontro e o diálogo horizontais. Apesar da contundência e claridade de sua proposta, o gesto do vazio – a ausência de representação nesse espaço de intersecção – foi interpretado, paradoxalmente, como uma negação do pavilhão como lugar para a arte internacional. Ao abandonar a banalização populista de alguns setores da burocracia cultural local – que perderam a promoção da arte contemporânea global pela forma de sua espetacularização massificada – se torna um tanto desconcertante que a ideia do vazio não tenha ressoado como se esperava no público geral e na imprensa local especializada.

Ao ler as breves reações filtradas da imprensa, parece-me que uma das principais razões deste *contravazio* reflexivo se deve ao fato de que a crítica (oficialista, especialista ou divulgadora) não soube se desprender de um dos maiores mitos que cercam o imaginário sobre o latino-americano: o medo do vazio como axioma fundacional da identidade do subcontinente. O *horror vacui* (vinculado, na América Latina, a sua suposta compulsão barroca à saturação total para fugir de sua ocidentalidade imperfeita) parece ter instaurado na crítica e na burocracia cultural paulistas uma espécie de repulsão epistemológica, uma espécie de vazio crítico reacionário. O convite para que o público preenchesse o *vazio representacional* do segundo andar por meio de um exercício plenamente corporal e estrategicamente político – ou seja, por meio da interpelação das estruturas simbólicas sobre as quais se sedimentaram as pesadas instituições culturais brasileiras – parece haver recebido como resposta outro vazio, o vazio participativo:

a negação do público como ágora contemporânea para a articulação de um novo tipo de crítica institucional mais direta, mais ativa e, no sentido mais profundo da expressão, mais corporal. Em resumo, o que parece haver falhado é a disposição do público frente ao convite a experimentar o espaço físico e intersubjetivo da bienal como um espaço-reativador para o pensamento crítico radical. A expectativa de superar o estereótipo do excesso e a saturação globais por meio de um tipo de participação pública, íntima e direta, parece ter se encontrado, então, com um velho fantasma: o da suspeita frente à tentativa de que os espaços da crítica institucional se reinventem a partir da base das políticas da subjetividade.

IM: Bem, você menciona várias coisas. A ideia do vazio, o horror ao vazio que temos como tradição pela herança do Barroco estava relacionado, efetivamente, com a reação tanto da imprensa quanto do público. Contudo não foi o barroco em um sentido estético, mas na verdade o barroco em um sentido psicanalítico. Este horror é um horror ao vazio em si mesmo. Muitos dos elementos que você pôs à mesa ao redor do latino-americano costumam ser identificados com uma ideia simplista do barroco. Contudo, o que deveríamos falar aqui não é sobre o Barroco formal, mas sim, do Barroco intelectual; ou seja, de um modo de pensar que é em si mesmo barroco, mesmo que se materialize sob uma forma muito mais concreta; quer dizer, mesmo que se torne um pensamento concretista. Esse concretismo intelectual, contudo, emprega um raciocínio barroco para se justificar, para se definir como algo propriamente latino-americano.

JB: Você se refere a algo desse tipo como sendo um *ethos barroco*?

IM: Exato, essa justificativa tem como base um *ethos*. Um *ethos* que é uma construção barroca. Mas o importante é distinguir claramente que não é uma construção *formalmente* barroca, mas sim *intelectualmente* barroca. Costuma-se escutar a respeito das mostras de arte latino-americana exclamações como a seguinte: "ah! o barroco"; mas esta é uma interpretação muito simplista do latino-americano na arte.

Desde o princípio estava bem claro para mim e para Ana Paula-Cohen[4] que o projeto curatorial para esta Bienal teria que marcar uma diferença em relação às bienais de São Paulo anteriores. Se possível, também buscávamos marcar uma diferença em relação a outras bienais internacionais, em relação ao próprio formato das bienais no mundo. O tema do pavilhão – da arquitetura, se quiser – foi desde o início muito importante para nós. Era uma questão fundamental que tínhamos que considerar já que a Bienal de São Paulo é identificada tanto com este edifício que alguém pega um táxi e diz: "quero ir à bienal" e o taxista o traz, sem dúvida nenhuma, a ele. Não é necessário explicar a ninguém como chegar, qualquer pessoa relaciona a bienal com este pavilhão. O assunto consistia então em pensar de que maneira podíamos utilizá-lo; nossa primeira pergunta foi como fazer o edifício intervir como parte da mostra? Como utilizar o espaço?[5]

Como dissemos em outras ocasiões, eu e a Ana sempre pensamos que tínhamos que fazer uma pequena exposição com um número reduzido de artistas. Mas, no momento de apresentar o projeto curatorial para a imprensa, o tema do vazio foi interpretado de um modo muito curioso e um tanto irritante. A imprensa começou a definir imediatamente a bienal como a *Bienal do vazio* e isso nos irritou muito pois nunca formulamos essa ideia. Na sessão de imprensa nunca foi falado que a bienal seria uma bienal sem arte; o que dissemos era que seria uma bienal sem muros; mas a imprensa quis entender que não incluiríamos arte. Estritamente, o que queríamos era que o segundo andar fosse chamado de *planta livre*, que é um termo utilizado pelo Le Corbusier: um princípio arquitetônico. O que almejávamos era então devolver ao segundo andar sua função originária de divisor do edifício entre dois espaços: o espaço da rua, o da praça inferior (o qual opera como um espaço de energia e de sensualidade ativada pelas *performances* e pelos diferentes eventos

4 Curadora adjunta da 28ª Bienal de São Paulo.

5 O projeto curatorial que se considerou originalmente para a planta do Pavilhão Ciccillo Matarazzo consistia em sua reconversão em praça pública, função pensada pelo próprio Oscar Niemeyer quando desenhou o edifício. No entanto, essa ideia teve que ser abandonada devido a que isso supunha remover os muros que se encontram na entrada principal do pavilhão, bem como aos custos da intervenção e ao pesado esquema de segurança montado quando, uma vez inaugurada a bienal, um grupo pichou o primeiro piso (vazio) do pavilhão.

que acontecem neste espaço) por um lado e pelo outro, o espaço do terceiro andar, o terceiro nível o qual, em contraposição, é um lugar para leitura, um espaço organizado como um arquivo, como uma biblioteca, como um lugar de reflexão. Nesse sentido, o segundo andar foi pensado como um espaço de intermediação que permitia um tipo de *colchão* entre esses dois mundos; sua função era a de suavizar a paisagem de um plano em direção ao outro e também de rebaixar as expectativas das pessoas em relação ao nível superior. Deste modo, o vazio foi pensado como uma experiência arquitetônica que era oferecida aos visitantes.

Eu e a Ana passamos muitas horas conversando sobre este tema; sobre como resolver isso de modo museográfico, já que, no momento que a ideia da Bienal do Vazio se tornou pública, nossa preocupação se centrava em que o vazio se convertesse em uma metáfora. Fomos obrigados, portanto, a esvaziar a experiência do próprio vazio para que esta não se convertesse em uma metáfora. Mas, para não cancelar tal metáfora com outra metáfora, decidimos nos concentrar no papel do curador. Com isso, buscávamos não criar uma figura retórica através do edifício; já que, se o vazio é uma metáfora, então, nós curadores, nos converteríamos em artistas. Devíamos partir do princípio de que, nesse sentido, a curadoria necessitava propor uma experiência da arquitetura e só da arquitetura; por isso, decidimos retomar a ideia da *planta livre* [Figura 1]. Para nós, essa ideia da arquitetura funcionava como uma aposta: a possibilidade de que a arquitetura conseguisse transformar a maneira com a qual as pessoas percebem a bienal. Já que o pavilhão foi sempre vivido de um modo oficialista e pouco crítico, a aposta consistia em mudar a maneira com a qual tal edifício era percebido. Queríamos que deixasse de ser um museu artificial, fechado desde o andar até o teto. Não queríamos um lugar totalmente branco, como se fosse um cubo branco ou uma sucessão de salas construída com cubos brancos. Para nós era fundamental romper com essa ideia sem estender a ideia curatorial para além da materialidade da arquitetura, da fisicalidade arquitetônica. Resumidamente, queríamos que as pessoas vissem o edifício vazio como um lugar para se estar, para se situar com seus objetos pessoais. Esse foi um princípio balizador para nós.



Figura 1. Vinicius Spricigo. *Planta livre*, 2008. *28ª Bienal de São Paulo: em vivo contato*, 26 out. - 06 dez. 2008. Curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Vista do segundo andar projetado por Oscar Niemeyer, em 1957. Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: Arquivo de Vinicius Spricigo.

JB: A ideia então pareceria ser a de dar algo ao público, no sentido da teoria do dom: oferecer algo ao público; um lugar que o público poderia ter à disposição.

IM: Com certeza. E isso é o que na realidade está acontecendo. As pessoas que visitam a bienal colocam suas coisas, realizam alguns trabalhos, deixam alguns objetos; no final, quando anoitece, o serviço de manutenção limpa tudo e no dia seguinte está pronto para ser mais uma vez habitado.

JB: Subimos agora para o terceiro andar, para a planta superior. Este nível é o espaço para a produção de conhecimento, para o desenvolvimento do arquivo, para o uso de diversas compilações de saberes. É um lugar para

a organicidade e a conectividade horizontais entre os artistas. De onde surgiu a ideia de fazer interagir nesta planta os seguintes elementos: a memória da cidade como arquivo intersubjetivado da bienal, ou seja, a memória social como uma interface entre a arte, a arquitetura e a esfera pública por um lado e, por outro, o arquivo físico, matérico e orgânico como receptor da própria institucionalidade e historicidade da bienal? Se considerarmos que o arquivo é e sempre foi um arquivo público, qual foi a estratégia curatorial no momento de devolver este arquivo para a esfera pública? Quais conexões você buscou entre a visibilidade do arquivo e a ativação da crítica institucional? Como a maioria dos arquivos de arte contemporânea da América Latina, o Arquivo Histórico Wanda Svevo precisava ser inseminado para que deixasse de ser um ponto opaco na cidade, como você considerou oferecê-lo ao público como parte da própria experiência corporal e física da bienal?[6]

IM: Desde o início estava claro para nós que a proposta curatorial tinha a intenção de abrir uma reflexão sobre as bienais: sobre esta bienal em relação com outras bienais e sobre o sistema global das bienais no mundo hoje. O Arquivo Histórico Wanda Svevo era uma peça fundamental neste sentido, já que a partir dele surgiram todos os referentes para, digamos assim, subsidiar a reflexão e o debate ao redor da marca bienal. No processo de execução desta ideia encaramos, contudo, alguns problemas. A princípio havíamos optado por utilizar a ideia do arquivo como o próprio centro de todas as atividades curatoriais; ou seja, não partimos da ideia de somente dispor parte do arquivo no terceiro andar do edifício, mas daquela de encharcar todos as atividades com a ideia do arquivo. De forma que, originalmente, a proposta do arquivo era algo mais do que um simples centro especializado em bienais. Por outro lado, o Arquivo Histórico Wanda Svevo é constituído sobretudo de documentos sobre a história da Bienal de São Paulo, outra parte de história geral da arte contemporânea e algumas documentações

6 O Arquivo Histórico Wanda Svevo (chamado originalmente Arquivos Históricos de Arte Contemporânea) foi criado por Wanda Svevo, secretária geral da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1954. Para a 28ª Bienal de São Paulo, parte deste arquivo esteve aberto ao público no segundo andar do pavilhão. Regularmente, o Arquivo Histórico Wanda Svevo se localiza no segundo andar da Fundação Bienal de São Paulo, onde ocupa uma área de aproximadamente 400 m².

lançadas pelo MAM (Museu de Arte Moderna)[7]. Partindo desses limitadores, pensamos que seria oportuno ir além da simples documentação sobre a Bienal de São Paulo. Para que tivesse mais sentido ao que a cidade se refere, pensamos na ideia de transformar o arquivo em um Centro sobre Bienais, um arquivo sobre bienais no mundo. É preciso apontar que esta ideia pode com certeza ser estendida por exemplo às conversas e às contribuições do catálogo.

Outro problema relacionado com a curadoria do arquivo tem a ver com o trabalho dos artistas convidados. Tendo começado a chegar e a desenvolver seus projetos, muitos deixaram de se sentir motivados a trabalhar com o tema do arquivo da bienal, o que foi uma grande surpresa para nós. Exceto por dois brasileiros, os demais não souberam como se localizar em tal arquivo já que, digamos assim, este não parecia fazer parte de sua história como artistas. Portanto, a ideia curatorial de convidar poucos artistas para trabalhar intensamente com o tema do arquivo teve que ser redirecionada. Quer dizer, tudo se tornou uma espécie de convite para que olhassem o arquivo como pesquisadores. Mas eles não são historiadores como nós, são artistas, então sua abordagem do arquivo foi muito diferente. À exceção de Mabe Bethônico, apenas alguns trabalhos se materializaram sobre o arquivo da bienal. O trabalho do chileno Carlos Navarrete, por exemplo, ainda que fale da história da bienal, tem uma conexão bem mais indireta com o arquivo da bienal porque o trata somente como parte do desenvolvimento de seu arquivo pessoal; é, por assim dizer, uma ampliação de seu próprio arquivo. Portanto, é necessário reconhecer que, nesse sentido, o convite para trabalhar com o arquivo não funcionou como havíamos imaginado. A resposta dos artistas foi mais a de trazer seus próprios documentos e verter suas próprias histórias no espaço, seus próprios arquivos: Marina Abramovic, Matt Mullican, Allan McCollum, assim como Carlos Navarrete e Erick Beltrán, trouxeram seus próprios arquivos, suas próprias memórias.

7 As primeiras bienais foram promovidas pelo MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), fundado por Ciccillo Matarazzo em 1948. Em 1962, com a criação da Fundação Bienal de São Paulo, o MAM foi fechado e seu acervo doado para a Universidade de São Paulo. Alguns intelectuais, que se opuseram à extinção do MAM, refundaram tal instituição anos mais tarde. Hoje, tal museu se localiza na entrada do Parque Ibirapuera.

O assunto do arquivo da bienal acabou ficando um pouco à margem. Com certeza sua utilidade terá mais a ver com o que acontece daqui a diante; sua funcionalidade não será imediata. Até o momento se trata de seguir recebendo documentos para os incorporar ao arquivo. O período de duração da bienal não foi, portanto, o tempo decisivo para o arquivo. Portanto, nesta bienal não foi possível encontrar as conexões entre o arquivo e os artistas convidados que pensamos inicialmente. Isso fez com que o arquivo não estivesse tão presente durante a bienal como queríamos. Porém, enfim, minha leitura deste fenômeno é ainda muito prematura. Estou, como comentava com vocês, no processo de refletir a respeito. No entanto, acho que está claro que alguns ganhos foram alcançados com a exposição do arquivo. Talvez o mais significativo seja que alguns investigadores produziram algum debate interessante, como Isobel Whitelegg, que veio e ficou aqui por três semanas, produzindo um artigo sobre o tema [Figura 2].

Com os artistas o resultado deve ser mensurado de modo diferente. O mais importante é que eles se sentiram em alguma medida afetados pelo assunto do arquivo. Porém, enfim, fica evidente que tais problemas foram causados porque existem muitas diferenças entre um artista e um pesquisador. Finalmente, embora o arquivo seja menos visto na exposição do que pensávamos, este produziu, contudo, um material crítico rico. Um bom exemplo são os debates realizados todas as quintas-feiras no auditório, os quais contribuíram para gerar uma importante documentação em torno da Bienal de São Paulo e do meio artístico brasileiro[8]. A questão pendente para refletir é então o da crítica artística, pois os problemas sobre o arquivo se reduziram em grande medida ao espaço dos debates teóricos.

Vinicius Spricigo: Pode-se dizer que há uma diferença importante entre a crítica à instituição arte – a qual podemos associar com as vanguardas históricas e com as neovanguardas dos anos sessenta – e as condições de uma arte crítica no contexto das exposições de arte contemporânea.

8 Refere-se a uma série de palestras que fizeram parte do *Plano de leituras*, ocorrida no terceiro andar do pavilhão da Bienal de São Paulo. Organizado por Luisa Duarte, este ciclo de debates inaugurou oficialmente a 28ª Bienal de São Paulo em junho de 2008.



Figura 2. Vinicius Spricigo. *Sala de leitura* [com catálogos de bienais ao redor do mundo]. *28ª Bienal de São Paulo: em vivo contato*, 26 out. - 06 dez. 2008. Curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: Arquivo de Vinicius Spricigo.

Com isso, refiro-me à autorreflexão que surge no próprio interior da instituição quando os curadores organizam plataformas de debate e discussão como parte de suas propostas curatoriais. A meu ver, o processo de institucionalização da crítica abre um debate importante no momento de pensar o próprio papel da Bienal de São Paulo, sobretudo hoje, uma vez que este projeto curatorial partiu da premissa de que a bienal já havia esgotado sua vocação inicial. Portanto, até que ponto a experiência da arquitetura através do vazio se tornou uma metáfora dos limites da experiência moderna no Brasil e do projeto cultural e político da Bienal de São Paulo iniciado nos anos cinquenta?

IM: Acredito que até certo ponto sim. No momento em que o pavilhão é apresentado como um espaço nu, é verdade que toda a história da

bienal acaba reduzida a uma espécie de grau zero da instituição. O mesmo acontece com os questionamentos que ela suscita ou com sua necessidade de pensar a si mesma. A bienal os reduziu ao seu nível mais urgente. Agora, o que você comenta sobre a crítica institucional é muito curioso. Para a bienal de 1998, eu escrevi um texto sobre o tema. Naquela época eu tive que coordenar a representação do Canadá e dos Estados Unidos na bienal, para a qual eu escolhi seis artistas que trabalhavam com a crítica institucional. Ainda que o tema fosse a antropofagia, creio ter dado um giro teórico, posto que, na realidade, a crítica institucional desmascarava um processo de antropofagia das próprias instituições estadunidenses.

Do meu ponto de vista, a crítica institucional só é possível nos Estados Unidos onde as instituições são extremamente sólidas e estão bem articuladas, organizadas e definidas. Naquele país, a construção das instituições culturais passou por um processo muito interessante e particular, já que foram os norte-americanos que introduziram ao mundo as técnicas de conservação de obras de arte que todos utilizamos hoje. Tudo que aprendemos a respeito da limpeza excessiva e da segurança vem deles; eles introduziram essas ideias ao mundo da museografia. Antes da década de setenta, a situação era totalmente diferente. O que aconteceu naqueles anos foi que os norte-americanos se viram obrigados a ocultar e limpar os vestígios de sua operação de pilhagem da cultura do outro. Então, expuseram o que havia sido transferido da Europa até os Estados Unidos e criaram seus museus, só que tiveram que limpar tudo que se parecia *europeu* para dizer: *não, esse objeto é absoluto e único*. Assim, foi devido à museografia e à museologia dos estadunidenses que é possível pensar hoje em uma crítica institucional. Uma crítica articulada dentro do sistema artificial dos museus. Portanto, toda essa assepsia da operação museológica, toda a entrada de trabalho profissionalizado no museu – a qual se separa entre dentro e fora do museu e abre toda a discussão entre o público e o privado – é o que tornou possível pensar em uma crítica institucional. Se observarmos a crítica institucional europeia, nota-se que é muito diferente da estadunidense, já que ela vai muito mais além naquilo ao que o sistema simbólico se refere.

JB: De certa maneira, na Europa há uma tradição museográfica que se pode entender mais em um sentido semiótico, ou seja, o museu como linguagem e a museografia como uma gramática social a partir da gestão dos acervos.

IM: Exatamente. Na tradição europeia o museu é como um instrumento a serviço da cultura à qual, se supõe, deve chegar a todas as pessoas. A tradição norte-americana não tem essa perspectiva. Esta ingressa no mundo como uma alavanca que finca sua força no tecido social; uma alavanca que o desconstrói. A tradição europeia não faz isso. Na Europa, a institucionalidade do museu ajuda a articulação social e mantém o campo social funcionando. A tradição norte-americana, pelo contrário, interrompe tal campo.

JB: Por outro lado, além de reconhecer que há diferentes tradições culturais da crítica institucional, é necessário reconhecer também que há diferentes etapas do que hoje se conhece genericamente como crítica institucional. Nesse sentido, haveria uma primeira etapa associada a artistas como Hans Haacke, que é uma crítica institucional que defende a destruição da instituição de arte se situando *fora* dela mesma; depois, haveria uma segunda etapa, caracterizada pelo giro que deram alguns ativismos teóricos como aquele promovido por Andrea Fraser na década de noventa, que propunha mais uma inseminação (igualmente desde fora) da instituição de arte; esta segunda etapa falaria, por sua vez, de um tipo de reformulação progressiva da instituição para qual era necessária a participação dela mesma, sua autorreflexividade; finalmente, existiria uma terceira etapa, situada antes no contexto das instituições culturais europeias atuais, a qual advogaria pela eliminação do esquema dentro/fora da crítica institucional, assim como por um tipo de interação ou deslocamento estratégico da instituição, que se valeria da própria flexibilidade autocrítica na qual chegaram as instituições culturais após a crise da modernidade europeia. Não obstante, este cenário não é nem sequer parecido ao que tecem as histórias locais das instituições culturais na América Latina, nem a forma em que nestas latitudes se entende a relação sociedade/espaço público/instituição cultural.

Neste marco geopolítico da crítica institucional, como se poderia propor uma forma de crítica institucional diferente, no sentido de não ser uma emulação da crítica institucional eurocentrada ou anglo-saxônica? Que papel possui a curadoria no processo de empoderamento do público em um contexto determinado por tradições institucionais como as latino-americanas? Pensando na relação crítica que pode se estabelecer entre a Bienal de São Paulo e outras bienais como a do Mercosul, a Bienal de Havana ou a Bienal do Fim do Mundo (Ushuaia) e pensando também na marca que se deixou pela América Latina ter sido, tanto pela Europa quanto pelos Estados Unidos, olhada sempre como uma região periférica em que se produziu uma modernidade distinta ou incompleta? Como você elaborou a necessidade de uma crítica institucional pensada a partir do contexto hemisférico da América Latina?

IM: Quando comecei a articular o projeto curatorial desta Bienal, já sabia que toda a questão da crítica institucional era importante, mas sabia também que havia uma questão que superava todo este debate. Refiro-me a isso que Vinicius Spricigo já havia mencionado antes: a constatação que a Bienal de São Paulo havia perdido sua vocação; havia perdido sua função no meio artístico local e no meio artístico internacional. Para mim, portanto, muito da crise institucional é precedida por uma crise vocacional, quer dizer, pelo fato de ter se desviado de seu papel original. A ideia de transformar São Paulo em um centro artístico internacional por meio da bienal foi sempre uma urgência que convivia com o fato, também iminente, de que a bienal foi o único espaço, sobretudo até o final dos anos oitenta, no qual cabia a arte do Terceiro Mundo. A partir dos anos oitenta, após o *boom* dos multiculturalismos, apareceram Bienais em todos os lugares, incluindo o Terceiro Mundo. Naquele momento surgiu um dilema: que papel há de ter agora em um contexto no qual surgiram muitas bienais (como a do Mercosul, Chile, Cuenca, Havana, San Juan, Medellín, Tijuana, além das bienais africanas e asiáticas) todas elas com as mesmas características? Portanto, a pergunta parecia ser qual é o papel de uma bienal para a cidade que a acolhe? Será que é trazer duzentos artistas e duas mil obras? Para mim, não. Para mim uma cidade não precisa disso.

Nós partimos portanto de uma aposta muito simples mas ao mesmo tempo muito real: que tipo de serviço pode prestar a cidade uma bienal como a Bienal de São Paulo? Em termos estatísticos, para nós era muito clara a estrutura da crise vocacional da bienal. Explico-me: em 1951, São Paulo tinha 1 milhão e cem mil habitantes, duas escolas de arte, duas galerias de arte moderna, três salas expositivas e três museus. Naquele ano, 120 mil pessoas visitaram aquela que foi a primeira Bienal de São Paulo. Muitos anos depois, em 2006, a cidade contava com 10 milhões de habitantes, 74 galerias de arte, oito museus de arte, doze escolas e quatro grandes centros culturais; neste ano, quase um milhão de pessoas visitou a bienal. Quer dizer, toda a infraestrutura criada nos últimos 57 anos para a cidade segue alimentando somente cerca de 10% da população. Aqueles famosos 10% do Brasil. Se era certo que a bienal era o principal centro da vida cultural da cidade e do país então era evidente que se necessitava pôr em discussão esses dados.

O modelo de organização da bienal, articulado a partir de uma fundação, tem problemas semelhantes aos do MASP (Museu de Arte de São Paulo) ou os do MAM (Museu de Arte Moderna). Todos esses museus são instituições criadas no final da década de quarenta, que seguiram um modelo norte-americano que não funcionou no Brasil. Então, parece que sua disfuncionalidade se deve ao próprio modelo de museu que tentaram seguir. Por sua vez, a bienal surgiu como uma instituição mais local. Não obstante, com o passar dos anos, a bienal cresceu: deixou de ser um projeto que custava 1 milhão de dólares e, em menos de dez anos, passou a custar mais de 20 milhões. E para quê tudo isso? Para satisfazer somente 10% da população?

Por outro lado, não podemos esquecer que a Bienal de São Paulo é uma senhora muito respeitada. Todos os artistas querem vir a São Paulo, todos os países querem mandar seus artistas para São Paulo; eles pagam e, claro, os artistas vêm. Mas, o que é isto! Será que é possível que a Bienal faça uma festa para qual todos que puderem pagar estão convidados? Não. Portanto, qual é o futuro da Bienal? O desafio era então pensar em outras possibilidades ou formatos de exposição. Reduzir a visibilidade dos trabalhos à estrutura expositiva de um mobiliário, por exemplo. De alguma maneira, a ideia que queria recuperar era a que sustentava as bienais das décadas de cinquenta e sessenta: ser uma

espécie de termômetro da experimentação, um barômetro dos trabalhos de ponta; objetivo que a bienal havia perdido com o tempo. Acredito que o que pode fazer uma bienal em nossos dias é articular um grau de *criticalidade* [*criticality*] sobre as práticas e os processos culturais que estamos vivendo. Mas, para poder fazer isso, uma bienal precisa ser mais concisa. Com duzentos artistas não se pode dizer nada inteligente, apenas com vinte. É necessário que as bienais recuperem então um espaço do qual foram deslocadas por se parecerem cada vez mais com as feiras de arte. Não há necessidade de que as bienais pretendam competir com as feiras pois essas têm um orçamento maior e podem investir em projetos megalomaníacos.

JB: Conta-nos um pouco de onde surgiu a ideia do vazio.

IM: A ideia de vazio é anterior a realização desta 28ª bienal. A ideia surgiu na realidade em 1999, quando fui convidado para liderar a bienal de 2001. Naquele momento, se completava 50 anos da bienal. A proposta que me foi feita era a de construir uma sala histórica para contar o que havia sido a Bienal de São Paulo nesse meio século. Para mim foi muito interessante tal experiência já que era evidente que não havia como contar a história da Bienal de São Paulo pela simples razão de que [a bienal] não contava com um acervo bem articulado. Seu único acervo era o arquivo. O que pensei durante aqueles anos era que a bienal constituía uma espécie de grande museu imaginário que ia além do arquivo físico, isto é, que estava na cabeça das pessoas; a bienal constitui, nesse sentido, uma imagem da cidade e do próprio país. A ideia de um terceiro andar, que deveria abrigar o arquivo, foi desde então um elemento importante para mim. Mas, naqueles anos, a ideia era a de deixar o núcleo histórico da bienal desocupado, com a intenção de que se pudesse olhar diretamente a história viva da cidade. A diferença para esta bienal de 2008 foi que, naquela época, tomamos como paradigma a cidade de Brasília; assim, a exposição histórica estaria melhor localizada naquela cidade. A bienal de 1999 foi pensada para ser realizada portanto de maneira paralela em São Paulo e em Brasília. Mas, no fim, este projeto não pode se concretizar. Não obstante, fiquei com a ideia do vazio na cabeça. O ponto de

partida desta ideia era que as pessoas entendessem que o assunto da arte não está no objeto, senão na experiência pessoal, que entendessem que o importante é a experiência.

VS: Retornando ao tema da curadoria de projetos artísticos, a resposta que deram muitos dos artistas convocados que se recusaram a confrontar de maneira direta a crise vocacional ou institucional da bienal e que optaram antes pela apresentação de seus trabalhos não seria, de algum modo, um desvio a respeito da proposta original?

IM: Esse tema é muito interessante. Em algum sentido, sim, pode se considerar um desvio. Na realidade, os artistas estrangeiros parecem não ter entendido nosso problema institucional local. É curioso, lendo o que Fabio Cypriano escreveu para a revista *Freeze* sobre a corrupção, torna-se claro que, no exterior, as pessoas interpretam esse fenômeno como uma coisa desagradável mas não chegam a conseguir contextualizar a importância que essa prática tem para as instituições culturais do Brasil. Portanto, para eles, o que conta é que a bienal continue sendo realizada. Para mim foi muito curioso constatar a expectativa que se tem da bienal no exterior. Fora, as pessoas se interessaram muito no fato de que houve um vazio, assim como no fato de que havia somente vinte e cinco artistas no lugar de cem; mas, sobre o tema das necessidades locais, não houve um interesse real. Parece que o tema do local foi um assunto menor ou sem importância. Para nós, pelo contrário, essa bienal foi, no sentido das necessidades locais, uma pequena conquista. Esta conquista foi corroborada quando, após a eleição de um novo presidente do MASP, a imprensa começou a dizer que a crise da bienal era a mesma que a do MASP. Este fato pôs em evidência que o que estava em debate era a crise de um modelo, portanto, a discussão sobre o sucesso ou fracasso da bienal tem que ser considerada antes em um nível interno e não por seu impacto em relação aos interesses externos. Nenhum artista assumiu o desafio de questionar a economia das bienais ou o de desafiar o próprio modelo da bienal. Mas acredito que esse também não era o objetivo. O assunto do modelo das bienais é um dilema quase conceitual.

Do meu ponto de vista, era necessário deixar claro que o vazio, indo de encontro a como pensavam alguns artistas, não era arte. Para mim, esse gesto não tinha nada a ver com a produção artística, mas sim com o assunto do sistema institucional, com a questão da vocação, do programa e dos problemas aos quais se enfrenta com o modelo de uma mostra bianual como esta. Por sua vez, o assunto do vazio projetou outros aspectos tangenciais relevantes, como por exemplo que, por ser um edifício histórico, quer dizer, ao ser um patrimônio arquitetônico utilizado para exposição de obras de arte, sua utilidade tem muitas limitações técnicas. É um espaço um tanto disfuncional na medida em que não se pode fazer buracos no piso ou nas paredes. Até certo ponto, isto o torna um espaço ineficaz e inutilizável perante ao qual se abre a pergunta de se porventura não seria melhor realizar a bienal em outro lugar. A respeito do caso dos grafiteiros (pichadores)[9], o que entendo é que eles não fizeram nada contra a bienal, a bienal não tinha nada a ver com sua proposta. O Procurador Geral os ajuizou por vandalismo ao patrimônio público, já que o edifício é patrimônio nacional e o parque está em uma área preservada pelas leis de política ambiental, de forma que o acontecimento não tem relação alguma com a bienal. A questão da crítica institucional está, no entanto, imersa neste tipo de *perversões do sistema*, mas devemos estar conscientes que a questão formal das instituições traz consigo certas ironias. Por essa razão, acredito que a crítica institucional, sem ser nos Estados Unidos, é muito complicada de se articular. O institucional tem muitas arestas e cada caso é um mundo em si mesmo; para mim, a crítica institucional supõe hoje uma questão bem mais filosófica que propriamente prática.

JB: Há outro tema que gostaria de abordar, que está muito relacionado com a crítica institucional: o assunto da economia cultural a partir do qual uma cidade dá forma a uma bienal. Como você mencionou antes, os orçamentos da bienal mudaram muito nestes últimos 57 anos devido, sobretudo, às necessidades cambiantes das políticas públicas. A forma em que se gasta ou investe o dinheiro público ou privado em um evento como este tem muito a ver com a participação do governo local, com

9 Jovens que escreveram slogans/signos políticos nas paredes do segundo andar.

os sistemas institucionais de representação e com os processos de construção da cidadania. A cidadania é, nesse sentido, um ativo cultural. E é ainda mais se falamos da construção de *cidadanias corporativas*, que é um termo utilizado pelo marketing e pelo design de marcas ou identidades corporativas. Dentro das teorias corporativas da comunicação, as *cidadanias corporativas* são entendidas como ferramentas que permitem a intersubjetividade entre as empresas e os cidadãos de uma maneira muito eficaz. Essa ideia, como é fácil de comprovar, infiltrou-se naquelas instituições culturais que se valem de patrocinadores privados para desenvolver projetos de intervenção social. Em alguma medida, a representação da identidade nacional através de suas instituições culturais segue existindo como uma necessidade estatal, mas agora está mediada pela gestão do espaço social através dos sistemas corporativos de representação. Esta nova realidade poderia ser entendida como um mecanismo social de subjetivação na qual os macroeventos, como uma bienal, têm uma participação importante. A densidade política e estética deste mecanismo é muito complexa, o que o torna muito pesado e difícil de ser transformado ou revertido.

No mesmo sentido, é sabido que o assunto da Responsabilidade Social Corporativa se manifesta no Brasil de uma maneira, em parte, diferente de como é feito em outros países da América Latina. O tema do envolvimento corporativo com a educação nacional através de macroeventos culturais como as bienais descreve muito esta particularidade. Empresas como Santander ou Petrobrás, por exemplo, trabalharam muito bem a construção de sua reputação empresarial através da promoção da cultura no Brasil. Este fenômeno, ainda que tenha existido sempre, adquiriu na atualidade uma dimensão econômica muito importante pela qual foram requeridas uma série de regulamentações estatais. Através da gestão do orçamento de uma bienal se põe em movimento um conjunto de poderes públicos e privados envolvidos na gestão da identidade nacional e na própria gestão da economia urbana da cidade. Sua aposta com esta bienal era claramente o de confrontar o público fisicamente com este mecanismo subjetivador da economia cultural. Como você abordou o desafio de estar, ao mesmo tempo, dentro, fora e contra este mecanismo? Se assumirmos que uma bienal necessita pensar no serviço cultural que oferece à cidade, como você entende



o problema da Responsabilidade Social Corporativa tanto da própria bienal como das empresas que permitem sua existência? Resumindo: seguindo a pergunta, qual é o serviço que a bienal presta à sociedade? É necessário que haja uma reflexão em torno da responsabilidade social da bienal enquanto *empresa cultural* que pertence à cidadania? Como você pensou o assunto de desconstruir os poderes de subjetivação e representação corporativos da bienal desde o próprio interior da prática curatorial? E, finalmente, a bienal é um espaço viável para defender a desativação deste mecanismo ou, pelo contrário, tal espaço está condenado a se ver absorvido ou fraturado por seu próprio caráter de mediador entre um conjunto de plataformas entrecruzadas, que vão desde a cidadania à esfera pública, e da gestão de Responsabilidade Social Corporativa à gestão da subjetividade através do público?

IM: Na penúltima bienal apareceu uma discussão forte em torno do que, desde então, se chamou 'a crise da bienal'; mas esse tipo de crise sempre existiu já que o problema não está na mostra como tal ou na maneira como sua fundação opera; em termos de políticas públicas locais, o problema está no próprio modelo da bienal. Em como as pessoas assumiram para si tal modelo. Existe um modelo de bienal que foi criado, digamos assim, por inspiração do senhor Nelson Rockefeller, que assinava os cheques para pagar as contas das exposições que ele inventava junto de seus curadores. Foi ele quem iniciou um modelo. Mas no Brasil aconteceu outra coisa. Aqui o que aconteceu foi que apareceram uma série de pessoas do setor privado, todas bem-sucedidas, que comandam a bienal; a questão é que a gerenciam com dinheiro transferido pelo Estado por meio de subvenções diretas ou leis de dedução fiscal, mas sempre com dinheiro público. A meu ver este modelo somente agora começa a se tornar claro no nosso país; isto é, só agora começa a ser de domínio público que estas instituições pertencem às pessoas. O centro Itaú Cultural, por exemplo, não é propriedade do Banco Itaú, é do povo, já que foi construído com impostos que o *bom* governo permitiu que fossem destinados para a cultura. O problema não é, portanto, que se acabe ou não com a bienal, mas as responsabilidades de ambas as coisas.

Toda a minha proposta tinha a ver com estes temas. Nesse sentido, foi muito importante o ciclo de debates que fizemos, intitulado

Em foco, sobre a própria história da bienal e sobre o meio artístico brasileiro. Estas conversas foram pensadas a partir da ideia de que, se está certo ou é conveniente que se feche a bienal, então o convite é que as pessoas venham e participem na construção de seu arquivo; na construção do arquivo de uma bienal que as próprias pessoas decidiram encerrar de maneira ativa. O que não pode ocorrer é que a bienal desapareça e as pessoas não participem desta decisão. Anteriormente, o que se fazia era dizer, senhores, estamos em crise, quem é o culpado? Mas o problema é que os culpados não são aqueles da bienal que mostram a cara publicamente, senão a própria estrutura de seu Conselho ou patrocínio. Este Conselho organiza a bienal há cinquenta anos e sempre, dois meses antes que se inaugure a bienal, tem o mesmo problema de fluxo de caixa [*cash flow*], de falta de dinheiro em circulação para os gastos. A situação é absurda; há cinquenta anos acontece o mesmo; por acaso não sabem que a cada dois anos no mês de junho vão ter problemas de *cash flow*? Diante disto, quem é o responsável?

Estas perguntas foram as perguntas que queríamos lançar nesta bienal e acredito que agora já se abriu o debate sobre o tema dos Conselhos. Este debate, ademais, está relacionado com as polêmicas das tendências políticas em direção à privatização e as em direção à estatização da cultura. Na atualidade, temos um governo que gostaria de estatizar a cultura ainda mais; mas não sei se esta é uma boa ideia; é um projeto um tanto quanto bolchevique que não me parece muito adequado. Para nós se tratava bem mais de esclarecer como operam as relações econômicas e políticas da bienal desde dentro. Por exemplo, desde que a bienal foi inaugurada, os conselheiros e patrocinadores estão irritados porque as pessoas os responsabilizaram, e eles jamais haviam se sentido responsáveis pela crise da bienal. As pessoas agora cobram sua responsabilidade. A primeira reação é a de inventar novos estatutos para a bienal; mas senhores! O importante é saber na realidade o que faz e o que a sustenta a bienal. A crise não tem a ver com os estatutos.

VS: Mas, em grande medida, a crítica local não falou desses assuntos. Além do que se discutiu nos debates promovidos pela própria bienal, o único artigo crítico bem elaborado a respeito, publicado nos jornais, foi

o artigo de Aracy Amaral. De certa maneira, a crítica na esfera pública sobre estes temas é, no contexto brasileiro, muito deficiente[10].

IM: Não é deficiente, é, simplesmente, inexistente. Aqui a tendência é privatizar. É curioso, por exemplo, que os conselheiros e patrocinadores da Bienal de São Paulo, do MAM e do MASP sejam os mesmos patrocinadores do MOMA, da Tate, do Museu do Prado ou do MNCARS (Museu Nacional Reina Sofia), aos quais pagam 25, 35 ou 50 mil dólares ao ano para serem sócios destes museus. Contudo, para eles parece ruim pagar para ser sócio da Bienal de São Paulo. Aqui eles não pagam nada. Qual é o jogo de poderes econômicos então? Aqui o que fazem é se vangloriar do controle de dinheiro público como se o dinheiro público não pertencesse a ninguém. No Brasil prevalece esta ideia absurda do público. A própria população assume isso. À respeito disso, é muito interessante o trabalho de um dos projetos artísticos desta bienal, que tentou mostrar porque o parque está limpo todas as manhãs; a resposta é muito simples: porque há 50 pessoas que passam toda a noite limpando, não há magia alguma nisso. É mais uma vez o problema do público e da privatização, como quando montaram toda a campanha de imagem da Renault no parque; nesta ocasião ocuparam todas as calçadas, de modo que era impossível para as pessoas em cadeiras de rodas circularem pelo parque durante esses dias, porque as calçadas estavam obstruídas com uma grade colocada pela Renault. Naquele momento, não houve sequer um jornalista fazendo escândalo por causa disso, já que nenhum jornal quer perder a propaganda da Renault. É importante falar da coisa pública, mas em nosso governo, de esquerda, é pura retórica.

JB: Do meu ponto de vista, isto que você coloca está muito relacionado com um aspecto relevante e novo: a maneira como o capital privado e o capital público se fundiram, não somente no nível econômico como também no nível da reputação corporativa das empresas e no do capital simbólico do Estado. A ideia parece ser a de que um tipo de capital

10 Pouco tempo após a realização desta entrevista, apareceram diversos artigos publicados nas revistas digitais *Trópico* e *Canal contemporâneo* nos quais se discutia o papel da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo.

sana as carências e as deficiências do outro. Quer dizer, encontramo-nos diante uma economia cultural que busca a sustentabilidade social das empresas e das instituições culturais públicas a partir de tornar transparentes os interesses de ambas formas de capital. Para conseguir justificar sua atitude de protetor oficial dos valores locais ou nacionais, o governo precisa do capital privado para investir em cultura. Por sua vez, as empresas privadas requerem da boa reputação do governo e da coisa pública para poderem inserir-se na sociedade, para gerar *cidadanias corporativas*. A aparição da Lei Rouanet no setor da cultura foi uma clara adaptação a estas novas necessidades da economia cultural ou do capitalismo cognitivo no qual participa a bienal. Isto nos fala de uma nova maneira de produzir capital corporativo e reputação corporativa a partir do valor simbólico do público.

IM: Certo. A princípio tudo parece funcionar muito bem nesse esquema. Mas o problema é que a Lei Rouanet já tem mais de vinte anos. Antes tinha a Lei Sarney, que foi a primeira que apareceu sobre estes assuntos. A Lei Rouanet é só uma forma melhorada, menos corrupta que a primeira, que era um atropelamento à cultura. A Lei Sarney era pura corrupção. Esse nome é sinônimo de corrupção neste país. A discussão que hoje mantêm os dirigentes do PT (Partido dos Trabalhadores), de que eles levaram uma proposta ao Ministério da Cultura para alterar a Lei Rouanet é, do meu ponto de vista, uma ficção, pois o Senhor Ministro, que promove a reforma, não teve a coragem de dizer que os bancos privatizaram a cultura. Então, no fim das contas, todo o peso da privatização cultural recai nas instituições públicas: a bienal, a Pinacoteca, o MASP etc. Ninguém diz que o Itaú conta com dinheiro público (vinte milhões por ano) para comprar tecnologia Itautec, disso ninguém fala. O que é que faz o Banco do Brasil com o dinheiro, com sua Lei Rouanet? Que projetos desenvolve a partir dos benefícios que obtém de tal lei? Quer dizer, parece-me que o ministro, de maneira equivocada, acredita que o problema é a Pinacoteca, a qual conta com o mais alto orçamento, como o de um museu privado. E está correto, mas não se dão conta que a Pinacoteca consegue esse orçamento através de muitos esforços. Nós, da Pinacoteca, investimos muito na obtenção dos recursos. As pessoas pensam, equivocadamente, que Gilberto Gil é o Ministro da Cultura

pelo fato de que o Brasil é um país lindo; pensam que é maravilhoso ter um poeta como ministro. Mas essa não é a razão pela qual é ministro; Gilberto Gil está à frente do Ministério da Cultura porque é a pessoa mais interessada na indústria fonográfica, o único setor totalmente regulado das indústrias culturais. Não é casualidade que seja o ministro; a razão é que ele é o melhor representante da indústria da música. Ele é a pessoa que mais vende discos no país; ademais, sua esposa obtém sempre subsídios para desenvolver projetos no Carnaval da Bahia, patrocinada pela marca de cervejas Brahma.

Do que estamos falando então quando falamos de economia cultural no Brasil? Xuxa, para fazer um filme, tem os mesmos direitos que um jovem que acaba de começar sua carreira ou que acaba de sair da faculdade e enfrenta o desafio de produzir seu primeiro filme. Os dois apresentam seus projetos ao mesmo comitê, que elege quem vai receber os benefícios da Lei. E, finalmente, quem recebe o dinheiro é Xuxa, já que as empresas e instituições preferem investir na Xuxa e não em um jovem desconhecido que acaba de sair da Faculdade de Cinema. A discussão atualmente deveria ser então que a lei seja mais discriminatória, que se dedique de verdade a incentivar. Não há nenhum problema que o Itaú tenha vinte milhões para investir na cultura; mas o ideal seria que utilizasse somente dez para fazer operar o Itaú Cultural e outros dez para investir em alguma outra instituição pública. Esta é uma questão simples de articular, o problema vem quando se arma uma bagunça política e se suspende o funcionamento das instituições culturais pelo fato de que o Senhor Ministro demanda uma revisão da Lei de Isenção Fiscal. Então todos se irritam e falam em moralizar a cultura; mas não se diz como e nem quem tem que ser moralizado. Isto é pura retórica, é um debate puramente político, é pura política cultural.

VS: A partir das discussões surgidas nos diversos ciclos de conferências realizados como parte da bienal, com que futuro você acredita que a Fundação Bienal de São Paulo se depara?

IM: Acredito que a Fundação necessita de uma reestruturação no nível organizacional. O patrocínio pode permanecer como está. Este não é o

problema. Talvez poderia ser mais participativo, mas o maior problema é ter um bom organograma na hora de produzir a bienal. Como instituição brasileira, acredito que a Fundação Bienal tem ainda um papel importante. Creio que talvez o que se necessita é produzir um tipo de bienal menor, mas mais crítica e mais analítica. O importante é que satisfaça as demandas locais. Primeiro, a partir de seu próprio arquivo, porque todos identificam, todos falam da importância da bienal na formação do nosso próprio meio artístico. Portanto, acredito que a ideia de fomentar a educação a partir de um centro permanente de cursos, de publicações, de ferramentas para a arte contemporânea teria que ser sua vocação natural. Acredito que falta um projeto com estas características no Brasil. Nosso circuito artístico é bastante rico e poderoso mas, por exemplo, não temos uma revista de âmbito nacional e internacional reconhecida; e creio que deveríamos tê-la, é fundamental como estratégia. A própria bienal deveria produzir uma revista internacional. Além disso, a bienal tem uma rede de contatos muito bem consolidada a nível internacional; de modo que poderia converter-se em uma oficina para o intercâmbio de artistas. Poderia promover residências. Em certa medida, poderia se converter em uma oficina cultural como é a *Agencia Española de Cooperación Internacional* ou como é o IASPIS (*International Artists Studio Program In Sweden*). Creio que a bienal poderia ter esse caráter de agência internacional para os artistas brasileiros. Os artistas brasileiros que viajam ao exterior o fazem sempre por conta própria, não há *backup* local para eles; não há orçamentos institucionais para que se mantenham circulando na linha de frente, no mercado, no circuito de exposições, nas coleções internacionais. Quantos artistas brasileiros têm um catálogo feito por um museu brasileiro? Se pode contar nos dedos. Este é um tipo de apoio que a bienal deveria poder oferecer.

JB: Nesse mesmo sentido, acredito que a proposta de abrir, visibilizar e reativar o arquivo da bienal constituiu um passo fundamental para a transformação da Bienal de São Paulo. Porém o problema, no futuro próximo, parece ser o mesmo enfrentado por este arquivo ao fazer parte da bienal: quais estratégias podem ser implementadas para que não se torne um arquivo morto, para que siga crescendo e seja útil para a sociedade e para os pesquisadores?



IM: O tema do arquivo supõe para mim toda uma frente de trabalho. O arquivo, em si, não é senão uma coleção de documentos. Atualmente esses documentos estão acessíveis, só é preciso solicitar sua consulta. Se alguém visita o arquivo para buscar documentos sobre Hélio Oiticica, aparecem milhares de referências. Mas um arquivo não é só isso. Por ora, o arquivo não conta com um historiador ou com um grupo consolidado de pesquisadores especializados na história da bienal. Existe um grupo de arquivistas que fazem o trabalho de manutenção e higienização dos documentos, porém não há um aparato crítico e permanente que o interrogue. Por exemplo, como o arquivo está organizado atualmente, por ordem alfabética. Porém, não!, desse modo não é possível seguir em frente; é necessário reorganizá-lo usando outras categorias como por tipo de bienais. Não é possível fazer isso por ordem alfabética já que a história não segue em ordem alfabética. Também não existem critérios sobre as linhas de pesquisa para a serem desenvolvidas. O que existe atualmente é um bom trabalho de catalogação, muito profissional, mas muito passivo e estático que não tem capacidade de produzir nenhum tipo de reflexão.

JB: É um arquivo que está, digamos assim, consolidado em sua dimensão matérica, mas não em sua dimensão intersubjetiva. Não é, socialmente falando, um arquivo realmente ativado.

IM: Com certeza. Já que a fundação havia recebido verbas da Petrobrás e da Vitae nos últimos anos para reativá-lo, eu acreditava que esse trabalho estava mais adiantado. Além disso, pressupunha que, como haviam passado por aqui alguns historiadores, o arquivo tivesse sido mais explorado. Contudo, para minha surpresa isso não aconteceu. No arquivo, encontra-se o que procura, mas ainda não é uma ferramenta que ajude a encaminhar as pesquisas, não oferece pistas para que se possa reconstituir a história da instituição. Não há como interagir com ele. Além disso, existe outro problema imediato preocupante: ao crescer, o novo material recém-chegado cai em uma espécie de buraco negro. Não existe uma interconexão adequada entre as diferentes partes e os diversos níveis documentais do arquivo.

JB: Existe outra dimensão do problema dos arquivos que, do meu ponto de vista, é importante ser levada em conta: o tema de sua valorização no mercado e o problema da circulação dos arquivos de arte contemporânea a nível global, quer dizer, como patrimônios ancorados entre certas políticas de conservação locais bem deficitárias e alguns interesses museográficos internacionais bem vorazes. O problema não diminui, já que, diante do interesse dos museus em adquirir acervos e arquivos locais, o dilema da proteção e da recuperação volta à tona em seu nível mais elementar: o do financiamento, o das leis e das estratégias para a reativação de tais arquivos. Frente a este tipo de urgências, fica claro que a maioria dos governos dos países latino-americanos não contam com as instituições e as verbas adequadas para recuperação, reestruturação e proteção de seus arquivos. Você mesmo mencionou que, para o arquivo da Bienal de São Paulo, precisou de apoio privado para sua recuperação. Não há, portanto, fundos nacionais destinados a estas atividades; ao menos no setor da arte atual. A situação do arquivo da bienal é, neste sentido, similar a muitos arquivos que existem na América Latina. Já que nesses países não houve uma preocupação estatal para preservar seus arquivos de arte recente – no sentido social do termo – seu futuro fica em suspenso. É fácil, para dizer de outra maneira, que estes arquivos, como patrimônios, caiam no abandono ou sejam adquiridos por instituições estrangeiras.

IM: Sem dúvida, essa seria outra das frentes às quais a bienal deveria se dedicar. De modo que já temos quatro objetivos de trabalho: educação, apoio para os artistas, a reestruturação da fundação e a ativação do arquivo. Quatro. Está bom! Tarefa árdua!

Tradução
Amanda Patron
Fercho Marquéz-Elul

Revisão
Katia Prates

Joaquín Barriendos é doutor pela Universitat de Barcelona. Atualmente é pesquisador de Arquitetura, Arte e Design do Instituto Tecnológico de Monterrey, no México. Foi pesquisador associado do Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM, México. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria da Arte.
E-mail: joaquinbarriendos@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9034-6990
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5111217598533241

Vinicius Spricigo é doutor pela Universidade de São Paulo e pós-doutor pela Universidade Católica de São Paulo. Sua pesquisa se concentra no estudo de exposições, publicando extensivamente sobre a Bienal de São Paulo e outras exposições periódicas de arte contemporânea. Mais recentemente, foi bolsista visitante (FAPESP) no Research Centre for Transnational Art Identity and Nation na University of the Arts London (2019) e parceiro do Projeto Art and Power financiado pela iniciativa Connecting Art Histories da Getty Foundation (2022-2024).
E-mail: vinicius.spricigo@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3320-1805
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7807906096752073

Ivo Mesquita é curador, crítico de arte e escritor. Mestre pela Universidade de São Paulo, é bacharel em História da Arte e em Jornalismo. Foi curador-chefe da Fundação Bienal de São Paulo (1999-2000) e diretor artístico na 28ª edição de 2008. Foi também diretor técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2000-2002), diretor artístico da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Por onze anos foi professor visitante no Bard College de Nova York, como parte do programa de formação de curadores.

Amanda Patron é doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Visuais (2023) e Bacharel em História da Arte (2019) pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa *Os apagamentos da memória na Arte*. Integra a equipe editorial da Revista-Valise (PPGAV-UFRGS). Pesquisa sobre práticas artísticas contemporâneas, ficções especulativas e políticas de construção, fragmentação e reconstrução de memórias.
E-mail: amandapatronn@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7289-0426
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4861986234238765

Fercho Marquéz-Elul é artista visual, escritor e editor. Doutorando pelo PPGAV/UFRGS, com bolsa de estudos CNPq, com instância doutoral Sanduíche PRINT/CAPES na Universitat de Barcelona. É mestre em Artes Visuais PPGAV/UFRGS e licenciado em Artes Visuais pela UEL. Edita a Revista-Valise do PPGAV-UFRGS, a Editora Huracay e é organizador do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Empreende através de objetos, texto e palavra, questões sobre processos artísticos, deslocamentos e escrita.
E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4302-8156
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6549102252145921



A INICIAÇÃO NA ARTE DE AYRSON HERÁCLITO: ENTRE O RITO E A COSMOPERCEPÇÃO

Rafaela Maria Martins da Silva

Resumo: As obras de Ayrson Heráclito convidam a um rito de passagem que explora a arte como campo sensível de cura e transformação. Ao utilizar conhecimentos afro-religiosos pré-coloniais, conduz rituais com objetos de encanto, transes poéticos e cosmopercepção. Discute-se os processos que viabilizam essa experiência ao entender Heráclito, artista-sacerdote, como inflexão na história que muito leu e expôs objetos afro-religiosos sob as lentes do exotismo, fetichização e descontextualização museológica.

Palavras-chave: Ayrson Heráclito. Cosmopercepção. Transe poético. Arte ritualística. Artista-sacerdote.

THE INITIATION IN THE ART OF AYRSON HERÁCLITO: BETWEEN RITUAL AND COSMOPERCEPTION

Abstract: Drawing on pre-colonial African knowledge and conducting rituals through enchanted objects, poetic trances, and cosmoperception, Ayrson Heráclito's works invite us to a rite of passage that explores art as a sensitive space of healing and transformation. We address what enables this experience by considering Heráclito, as an artist-priest, a turning point in a history that, for too long, has decontextualized and exhibited afro-religious objects under the lenses of exoticism and fetishism.

Keywords: Ayrson Heráclito. Cosmoperception. Poetic trance. Ritualistic art. Artist-priest.



Figura 1. Ayrson Heráclito; Tiganá Santana. *Floresta dos infinitos*, 2023. Instalação na 35ª Bienal de São Paulo: *Coreografias do impossível*. Fotografia: Levi Fanan. Fonte: Bienal de São Paulo, 2023.

Na instalação *Floresta dos infinitos* (Figura 1) do artista Ayrson Heráclito, apresentada na 35ª Bienal de São Paulo (2023), os visitantes percorrem uma densa vegetação formada por 450 hastes de bambu, onde cada elemento foi pensado para despertar memórias ancestrais e estimular os sentidos. O trajeto se organiza em zonas de aparição, em que se projetam imagens de caboclos e orixás, acompanhadas por paisagens sonoras criadas em colaboração com o músico baiano Tiganá Santana, coautor da obra apresentada na Bienal. A imersão nesse ambiente, aliada às imagens de divindades afro-indígenas e à composição acústica, tem como propósito estabelecer uma conexão profunda com as tradições ancestrais. Esse assalto aos sentidos, se não elimina, ao menos suspende, durante o período de travessia, tentativas de descrença por parte dos mais céticos e ateus. Ainda que não os converta, instaura a dúvida ou os conduz a um estado de balbucio se questionados: você percebe isso?

Quando Caetano Veloso questiona Jorge Amado sobre a dimensão religiosa do Candomblé em sua vida, para além de seu interesse

cultural, social e político, o escritor responde, numa mistura de resignação e clareza: "Não sei se feliz ou infelizmente, ao contrário de Caymmi, não acredito em nada. Sou ateu materialista e não acredito em absolutamente nada sobrenatural. No entanto, vou dizer uma coisa: vi muitos milagres no Candomblé". Dessas falas, ecoam na canção *Milagres do povo*, os versos: "Quem é ateu e viu milagres como eu, sabe que os deuses sem Deus, não cessam de brotar"[1].

Tal como Jorge Amado, que mesmo sob o olhar materialista reconheceu as forças sensíveis e inexplicáveis que presenciou, é possível dizer que quem adentrou a instalação *Floresta dos infinitos*, de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana, não saiu ileso dessa passagem. Com confiança na experiência sensorial humana e na reconhecida inclinação do brasileiro à fé, não é difícil afirmar que, naquele espaço, aqueles que adentraram a instalação *Floresta dos infinitos*, não duvidaram que *algo*, além da ordem lógica, aconteceu.

Em muitas das experiências provocadas pelas obras de Ayrson Heráclito, o público manifesta sensações de transformação que escapam ao crivo da razão. De acordo com o artista, é recorrente que pessoas lhe confessem não saber nomear o que sentiram, como se tivessem participado de um rito ou vivenciado uma espécie de ativação litúrgica. Muitas vezes, segundo Heráclito, aqueles que adentram suas obras relatam, de forma comovida e sem conseguir explicar racionalmente, que não sabem exatamente o que aconteceu, mas que algo aconteceu:

> Várias pessoas, como eu já ouvi, quando entram no meu trabalho, dizem: "Olha, eu não sei o que aconteceu, mas aconteceu. Eu fui iniciado em alguma coisa". Então, por isso, eu falo que meu trabalho não cumpre uma função didática, e sim iniciática, que é você se transformar, mesmo sem ter uma noção racional de tudo que aconteceu, porque diversas percepções suas foram acessadas (Heráclito, 2024, n. p.).

Entre o desconhecimento do que ocorreu e a convicção de que algo efetivamente aconteceu, habita uma experiência estética que se

1 Essa história é relatada por Caetano Veloso em uma entrevista ao jornal *El País* (2020).

confunde com a experiência do sagrado. Não é necessário nomear para saber que algo se passou. Ainda que a linguagem falhe, o corpo testemunha. Trata-se de um estado liminar, onde o sensível precede o sentido, e onde a arte apresenta, ou melhor, faz presentificar, forças que escapam à lógica discursiva.

Nos últimos quatro anos, Ayrson Heráclito participou de exposições, tanto coletivas como individuais, em locais como O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Pinacoteca de São Paulo e Museu de Arte do Rio (MAR-RJ). Nesse período, muito se escreveu e hipostasiou-se acerca de suas obras, embora o próprio artista tenha suas ressalvas quanto a essas teorizações[2]. Mas o que se pode dizer é que, assim como um certo ateu viu milagres no Candomblé, aqueles que, as obras do artista baiano evocam múltiplas dimensões de crença em seus observadores. Isso não é uma coincidência: Heráclito, enquanto artista-sacerdote, intenciona isso[3].

No Candomblé, considera-se sacerdote apenas aqueles que são iniciados e incorporam os orixás, conhecidos como babalorixás e ialorixás[4]. No entanto, na arte, esse termo é atribuído a artistas que não apenas concebem o ritual e criam seus elementos, mas também atuam como oficiante do culto, conduzindo a experiência estética. Esses artistas, que podem ser Ogãs, Ojés[5] ou ocupar outros cargos dentro dos terreiros e demais organizações religiosas, assumem a mesma responsabilidade ritualística e espiritual que os sacerdotes. Heráclito, que ocupa a posição

2 Em uma conversa realizada em Salvador em 2024, Ayrson Heráclito manifestou sua oposição ao uso de determinados autores para a interpretação de suas obras, argumentando que estes carecem de subsídios para compreender uma arte enraizada em saberes pré-coloniais. Ainda assim, permito-me aqui a tentativa de elaborar hipóteses que me pareceram pertinentes ao entrar em contato com suas criações.

3 Segundo Heráclito (2024), começou-se a usar esse termo para definir a produção do Mestre Didi e de Hélio de Oliveira, sendo eles os primeiros artistas a serem considerados sacerdotes.

4 O termo *babá* significa *pai* em iorubá, referindo-se aos pais de santo, enquanto *iyá* significa *mãe,* referindo-se às mães de santo ou mães de terreiro.

5 No Candomblé, o *Ogã* é um sacerdote masculino que desempenha funções específicas, como tocar os instrumentos percussivos responsáveis pelos toques que invocam os orixás. Os *Ojés*, que também ocupam um cargo de exclusividade masculina, são sacerdotes zeladores dos eguns (espíritos dos mortos) e lidam diretamente com essas entidades, além de proteger aqueles que entram em contato com elas.

de Ogã no Candomblé da nação Jeje Mahi, utiliza-se de um conjunto de entendimentos afro-brasileiros e africanos pré-coloniais para criar suas obras, sendo conduzido pelo que ele denomina de *transe poético*, isto é, os estados alterados de consciência que representam "uma condição de percepção ampliada, que expande os sentidos e tangencia proposições artísticas e performativas, alcançando um estado de quase incorporação" (Heráclito, 2024, n. p.).

O uso desses termos, no processo artístico de Heráclito, remete a questões sobre a função de suas obras, uma vez que incorporam saberes originários de uma cultura que, embora muito recentemente venha se tornando mais conhecida e respeitada, no Brasil predominantemente cristão, é frequentemente alvo de racismo religioso, que, em muitos casos, culminam em atos extremos, como as recorrentes destruições de terreiros de Candomblé e Umbanda. Durante uma entrevista, realizada em Salvador no final de 2024, quando questionado se sua arte poderia ser considerada didática, dada sua capacidade de dialogar com públicos de diferentes crenças a respeito do Candomblé, ele prontamente corrige: "Não é didática, é iniciática!" (Heráclito, 2024, n. p.), e complementa:

> Ao visitar uma exposição minha, o público não é convidado a entender meus processos de forma didática, mas de forma iniciática. Convido o público a ser iniciado no universo, que é o meu, que dialoga com toda uma tradição afro-brasileira e africana pré-colonial. A minha obra não ensina, ela inicia. O contexto de iniciação está muito mais próximo de um conceito de *ẸKỌ*, de entendimento do mundo mais completo, que privilegia não só a racionalidade, a visualidade, mas todas as dimensões perceptivas, inclusive outras, aquelas que vão além dos cinco sentidos clássicos (Heráclito, 2024, n. p.).

A iniciação no Candomblé, conhecida como feitura de santo, é um rito de passagem marcado por uma morte simbólica, que transforma o iniciado em um instrumento do orixá. Sendo o rito de maior importância na trajetória de um candomblecista, a iniciação, que preserva um nível máximo de segredo ritualístico, trata-se de um processo longo e profundo de renascimento, no qual são vivenciados rituais comple-

xos, períodos de isolamento, silêncio absoluto, oferendas de alimentos, sacrifícios de animais, entre outros ofícios. Valendo-se dessa prática, a experiência de suas obras não seguem um formato didático, elas se apresentam como um verdadeiro rito de passagem, um processo iniciático que desperta reflexões íntimas e universais. Para que isso aconteça, não se considera apenas a visualidade ou racionalidade; os sentidos – visão, audição, tato e olfato – são estimulados sem hierarquia, criando um espaço de *cosmopercepção*:

> Meu conceito de arte é um conceito que passa pelo conceito de *Òye*, em iorubá quer dizer entendimento. O *Òye* vem substituir a ideia de conhecimento ocidental, que privilegia duas grandes percepções: a percepção auditiva e a percepção visual [...] Não é um sistema de educação, é um sistema de formação das pessoas, que passam privilegiando todas as percepções, não só a percepção visual e auditiva. Então, não é só a racionalidade que faz você conhecer o mundo. Meu exercício é muito mudar esses valores. Você conhece, você entende o mundo de uma forma plena através de todos os seus sentidos, inclusive, estados de consciência alterados, como o próprio transe. [...] A ideia de cosmopercepção é muito importante para compreender o meu trabalho. Meu trabalho não é apenas visual ou conceitual, ele pretende chegar às pessoas através de todos os sentidos (Heráclito, 2024, n. p.).

Para que a função iniciática de suas obras se cumpra, o artista lança mão de diversos instrumentos e procedimentos alinhados aos conceitos e simbologias do Candomblé. Para Heráclito, "a iniciação estética afro-brasileira é uma possibilidade de pensar a arte a partir de uma perspectiva afrocentrada", sendo necessário, segundo o autor, "conceitos e formas distintas de reconhecimento para entrar nesse universo" (Heráclito, 2025, n. p.). Nesse contexto, o estalo criativo passa a ser denominado pelo artista como *transe poético*, conforme já mencionado, enquanto as práticas artísticas assumem denominações próprias: os objetos deixam de ser objetos comuns e flertam com a ideia de objetos encantados, dotados de uma magia interna que vai além da estética, estabelecendo uma relação capaz de propiciar trans-



formações. Ayrson Heráclito os denomina *arte-amuleto*[6]. O amuleto é algo que, ao ser possuído ou evocado, oferece proteção e amplifica um poder interno, conectando o indivíduo com energias externas, tornando-o mais forte e potencializado.

O *oríkì-visual*, ideia formulada por Heráclito a partir do poder encantatório da poesia, exemplifica o conceito de *arte-amuleto*. No Candomblé, *oríkì*, uma palavra de origem iorubá formada pela combinação de *ori* (cabeça/cabeça interior) e *ki* (saudar/louvar), são expressões que transitam entre poesia, prece e música, valorizados por seu poder mágico e espiritual nas práticas de culto afro-religiosas, tanto na África quanto na diáspora brasileira. Mais do que simples louvações, os *oríkìs* funcionam como um método evocatório, que expande o nome do indivíduo ou objeto no mundo espiritual por meio da fala[7].

Assim, o *oríkì-visual* se configura como um elemento que emana forças próprias, não pelo som da palavra, mas por sua visualidade, evocando atmosferas por meio de uma linguagem simbólica e imagética. Sua potência reside na construção sensorial das imagens, que operam como portais poéticos de experiência. Trata-se, portanto, de uma prática estética e espiritual, compreendida pelo artista como uma potente tecnologia de cuidado e cura.

A videoinstalação *As mãos do Epô* (Figura 2) apresenta movimentos e sinais ritualísticos associados a nove orixás com mãos banhadas

6 Na entrevista realizada em 2024, Heráclito compartilhou conceitos e informações sobre suas obras e práticas artísticas, as quais serão brevemente publicadas. Dessa forma, os termos apresentados ao longo deste estudo poderão ser encontrados em sua própria escrita, com maior profundidade. No entanto, até o momento da submissão deste artigo, tais publicações ainda não haviam sido divulgadas.

7 Os *oríkìs* fazem parte do campo que Adinelson Farias de Souza Filho, em seu estudo *Oríkì: memória e identidade na Literatura-Terreiro Yorubana* (2022), descreve a partir da noção de *literatura-terreiro,* conceito desenvolvido por Henrique Freitas em *O arco e arkhé: ensaios sobre literatura e cultura* (2016). Trata-se de uma expressão cultural e espiritual que articula dimensões literárias, filosóficas, estéticas, éticas e históricas no contexto das comunidades religiosas afro-baianas. Segundo a análise de Souza Filho, cada tipo de *oríkì* possui direção e função específicas: são composições dirigidas a indivíduos, coletividades, eventos, objetos ou entidades espirituais, provocando efeitos distintos conforme a ocasião e o interlocutor. Entre eles, destacam-se os *oríkì* dedicados aos orixás, como os de Exú (*Òdàrà, Elégbara, Láàroye*), Yemanjá (*Àwòyó*) e Oyá (*Ìyámésàn*), usados para invocar, louvar ou honrar essas divindades. Há ainda formas de *oríkìs* que se caracterizam pela extensão e pela riqueza poética, tradicionalmente proferidas por sacerdotes e iniciados.

em dendê. Pode-se entender que a obra constitui-se como um *oríkì-visual* pela sua qualidade de encanto, conquistada a partir de três pontos: o conjunto de telas em grande dimensão, que coloca o corpo humano numa escala menor diante da obra, o que pode intensificar a ideia de pequenez diante do sagrado; a iluminação âmbar gerada pela projeção do óleo de palma, que diferencia o espaço dos demais pontos da sala e cria um cenário etéreo; e a dança hipnótica das mãos, que prende atenção na identificação dos sinais que saúdam ou evocam orixás. Na combinação dessas três características, talvez, possamos nos perguntar, em que momento dos minutos de apresentação, o espectador deixa de ser um observador e passa a ser um iniciado nesse transe poético.



Figura 2. Ayrson Heráclito. *As mãos do Epô*, 2007-2021. Videoinstalação. Vídeo, 9 canais, Full HD, cor, som; loop, 2' 31". Fonte: Prêmio Pipa, 2016.

A cura também pode ser mediada pelo *ebó-arte*. *Ebó,* em iorubá, significa oferenda, constitui-se como um método de conexão entre o mundo visível e o invisível, destinado a limpar, equilibrar, abrir caminhos, pedir proteção ou simplesmente agradar aos orixás e entidades espirituais. Para isso, são utilizados elementos como alimentos, bebidas,

folhas, objetos simbólicos, velas e, em algumas cerimônias, o sacrifício de animais, conforme o tipo de ritual e a entidade a quem se dirige. Partindo dessa premissa, o *ebó-arte* concebe a arte como um transe poético, uma experiência artística que se inscreve em uma dimensão ritualística e espiritual. Esse entendimento, segundo Heráclito, fundamenta-se em uma matriz antissistêmica, multidimensional, pluritemporal e diversa, que resgata epistemologias ancestrais pré-colonias.





Figuras 3 e 4. Ayrson Heráclito. *Bori – oferenda à cabeça*, 2008–2022 [à esquerda]. Doze performers trajando indumentária branca, seis músicos sacros do Candomblé, instrumentos musicais diversos; quatro microfones; alimentos sagrados diversos, três bancos, doze esteiras, doze almofadas brancas pequenas, vinte e cinco cestos de palha de dimensões variável. Ayrson Heráclito. *Oxóssi da série Bori (oferenda à cabeça)*, 2008-2011 [à direita]. Fotografia, 100 × 100 cm. Coleção do MAR – Museu de Arte do Rio. Fonte: Campos; Maia; Moreira, 2022.

A performance ritualística intitulada *Bori* (Figura 3), rito de alimentar a cabeça *(ori)*, inspira-se em um ritual homônimo realizado nos terreiros de Candomblé e se configura como um *ebó-arte.* A ação performática consiste em oferecer alimentos às cabeças de doze performers, sendo essas representações vocativas e iconográficas dos doze principais orixás do Candomblé. Ao longo de duas horas e trinta minutos de performance, ao som de atabaques e cânticos cerimoniais, as cabeças são adornadas pelo artista-sacerdote com comidas votivas associadas ao paladar de cada orixá:

> Xangô, orixá da justiça e senhor do raio, come quiabo, assim como Oiá, sua mulher, senhora do trovão e dos ventos, come acará; Ogun, senhor do ferro e da tecnologia, come inhame;

> Oxóssi, Deus da caça e da provisão de alimentos, come milho (Campos; Maia; Moreira, 2022, p. 91).

Apresença conspícua de oferendas na performance *Bori*, remete a uma característica das religiões de matriz africana na Bahia, conhecida como dispêndio ritual. Segundo Marcelo Campos, curador da exposição *Yorùbáiano*, realizada em 2022 na Pinacoteca de São Paulo, quando se oferece comida às entidades, esse dispêndio se torna evidente, seja pelo sacrifício de animais preparados conforme receitas rituais, seja pela oferta das chamadas comidas secas.

> A comida dita "seca", no Candomblé nagô, feita com elementos oriundos do solo, como grãos, raízes e folhas, é complementar daquela oriunda da imolação, mas ambas agradam a um gosto, não se podendo ofertar o amalá de quiabos a Oxóssi ou o axoxô de milho e coco a Xangô (Campos; Maia; Moreira, 2022, p. 91).

Segundo Heráclito (2024, n. p.), todo seu processo de produção artística é contornado pelo devir ritual, que presentifica e evoca práticas rituais, dinamizadas quando evocadas na experiência da recepção e do contato. A arte ritual não é algo passivo ou finalizado, é um processo artístico contínuo e dinâmico, na qual o ritual não é apenas representado, mas constantemente reatualizado enquanto for evocado e experienciado pelo público.

No entanto, embora todos os conceitos apresentados dialoguem com práticas do Candomblé, eles são específicos à abordagem artística de Heráclito e não visam estabelecer um método orientado por princípios afrocentrados. Tampouco sua obra busca ser didática, uma vez que o sagrado no Candomblé é resguardado pelo segredo e pelas interdições impostas pelas comunidades de terreiro. Essas interdições, sintetizadas na expressão *da porteira pra dentro, da porteira pra fora*, preservam os territórios litúrgicos e os saberes, restringindo-os exclusivamente aos iniciados e impondo limites às informações que podem ser compartilhadas.

Assim, este estudo não poderá compreender a iniciação proposta por Heráclito como uma iniciação ao Candomblé, mas tampouco pode ignorar o caráter transcendente presente nas obras. Se não estamos diante de uma iniciação que mimetiza estados religiosos, como justificar o *algo*

aconteceu que as obras podem despertar no público? Como explicar a experiência de arrebatamento, na qual o indivíduo é tomado por obras que o levam para além de si e rompem com a lógica da consciência comum? E, sobretudo, como compreender essa iniciação diante de objetos que, em si mesmos, não evocam diretamente entidades do Candomblé?

Propomos uma hipótese.

1. A COSMOPERCEPÇÃO COMO INSTAURAÇÃO DO SENSÍVEL

O poeta Fernando Pessoa via sua própria existência como um erro metafísico, numa condição de estranhamento e desencontro com a realidade externa. Fechado em si mesmo, ele não apenas habita sua própria interioridade, como também se mantém fora do mundo. Esse paradigma ressoa em sua escrita, especialmente na afirmação: "Entre mim e a vida há um vidro ténue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar" (Pessoa, 1999, p. 110). Aqui, ele coloca o problema da impossibilidade de experimentar a realidade do mundo, ainda que a perceba. No entanto, em um momento de exceção, durante uma caminhada, ao parar sobre uma ponte, Pessoa subitamente acessa seu modo de existir: ele sente, por um instante, que realmente existe no mundo, como se, enfim, tivesse uma alma, para logo em seguida, voltar a encerrar-se em si.

Esse episódio, analisado por David Lapoujade em *As existências m*ínimas (2017), exemplifica um instante de existência que não se dá por um processo racional, como em Descartes (*penso, logo existo*), mas sim por meio de uma sensação — um sentir-se existindo[8]. O momento da conflagração, em que Fernando Pessoa se reconhece como parte da realidade e atinge seu cume existencial, pode ser compreendido à luz do conceito de *evento* proposto por Étienne Souriau em *Diferentes modos de existência* (2020), obra que serve de fundamento para o estudo de Lapoujade.

Comparável ao fenômeno, o evento é "um absoluto da experiência, indubitável e *sui generis*, com o qual poderíamos construir todo um

8 No livro *As existências mínimas* (2017, p. 9) de David Lapoujade, Fernando Pessoa é descrito como uma mônada desmedida, em referência ao sistema de Leibniz, no qual as mônadas são entidades fechadas em si mesmas, sem portas ou janelas para o mundo exterior.

universo, e que sustentaria (como o fenômeno sustenta a ôntica) um reino de transições e conexões do sináptico" (Souriau, 2020, p. 102). Dessa forma, o evento está intrinsecamente ligado à eficácia do fato e às redes de significação que dele emergem, ou seja, à realidade que instaura e as transformações que opera no real por meio de uma teia de conexões dinâmicas, como sinapses em um sistema vivo.

Souriau apresenta diferentes exemplos para ilustrar o conceito de evento: um copo que se quebra, onde o fato material é a fragmentação do vidro, mas o evento é a consciência de sua fragilidade, que transforma a relação entre o sujeito e o copo; ou o naufrágio de um barco, que provoca uma brusca mudança no plano de existência do nadador ao se ver subitamente em risco de afogamento.

O evento é, portanto, uma revelação que causa uma mudança no ponto de vista, desencadeada por uma experiência que faz um sujeito enxergar o mesmo fato, o mesmo ôntico, o mesmo matérico, de uma maneira diferente. Trata-se de um instante prerrogativo e instaurativo, no qual basta um segundo para que tudo seja percebido de outro modo e novas realidades se inaugurem, tal como o *algo mais* de realidade experimentado por Pessoa durante seu passeio, ou a súbita consciência de que um copo pode cortar, ou a percepção de que, mesmo sabendo nadar, o mar continua sendo ameaçador[9].

Distentio animi, conceito de Santo Agostinho, apresentado em sua obra *Confissões (Livro XI)* escrita no século IV, refere-se à experiência da dilatação da alma no tempo, tema ao qual Lapoujade (2017) dedica um capítulo inteiro. Neste texto, ele nos diz que o evento, como momento fulgurante de realidade, é capaz de criar uma alma no psiquismo e produzir uma distensão, constitutiva da própria alma. Essa distensão se manifesta como uma distância entre a base do psiquismo, os estados habituais da mente, e os cimos, momentos de percepção mais elevada. Isso sugere que o ser humano transita entre a rotina psíquica comum e experiências sublimes, como vislumbres do sagrado ou estados de

9 Segundo Souriau (2020), a noção de evento pode, por vezes, ser confundida com a noção de fenômeno. No entanto, tratam-se de conceitos essencialmente distintos. O evento é um fato que sustenta um reino de transições e conexões sinápticas. O fenômeno, por sua vez, inscreve-se na dimensão ôntica, que aparece e se manifesta.

iluminação. É justamente nesse deslocamento, onde a perspectiva habitual é alterada, que se cria uma alma momentânea no psiquismo. Analisemos como esse caminho pode ser entendido nas obras de Heráclito.

Partimos do entendimento de que as obras criam um campo sensível de significações e simbolismos, atravessados por uma experiência de transcendência por meio da ambientação e do uso de elementos que remetem ao Candomblé. Ayrson Heráclito busca proporcionar uma experiência iniciática, com o objetivo de provocar *algo* no espectador, seja uma experiência de cura ou transformação. Para isso, ele dá grande ênfase à *cosmopercepção* em sua pesquisa artística. O conceito refere-se à maneira como percebemos e nos relacionamos com o mundo em sua totalidade. Isto é, ao contrário de uma simples percepção sensorial ou cognitiva, a *cosmopercepção* envolve uma experiência sensorial expandida. Nesse campo perceptivo, não há um ponto de vista único e dominante. Em vez disso, emerge uma percepção plural, cognitiva e racional, na qual o mundo se revela em sua multiplicidade.

Pela *cosmopercepção* abrem-se os sentidos para determinados acontecimentos, os quais, por sua vez, geram rupturas no cotidiano, inaugurando realidades ao nosso redor. Pode parecer uma ação banal, mas, conforme lembra Lapoujade (2017, p. 45), quando a obra *Pássaro no espaço*, de Constantin Brancusi, desembarcou no porto de Nova York em 1926, foi examinada pelo inspetor da alfândega com olhos pragmáticos, que viam apenas um objeto metálico, desprovido do estatuto artístico que lhe garantiria isenção de taxas. Assim, o funcionário decidiu classificá-la como um item manufaturado comum. Esse inspetor é como nós que, diante da massividade de acontecimentos do contemporâneo, tornamo-nos quase incapazes de perceber certas sensibilidades e, para Heráclito, os povos ocidentais em particular, perderam a capacidade de acessar aquilo que não pode ser dito, ouvido ou que pertence a uma ordem distinta da racionalidade.

É preciso considerar que, neste contexto específico, em que as obras de arte buscam a cura, a transformação e uma experiência singular de iniciação, torna-se essencial instaurar um campo sensorial ampliado para possibilitar um alcance transcendente da arte. Nesse ritual, é o sensível que transforma a apreciação artística em um evento, capaz de instaurar um universo próprio, onde acredita-se que os objetos de

arte carregam, de fato, um encanto e a cura. Esse processo impacta as sinapses, conduzindo o público a um movimento de elevação espiritual ou, como propõe Lapoujade (2017), a um acréscimo ou envergadura da alma, impulsionado pela aparição de novas dimensões no psiquismo.

A partir dessa experiência de deslocamento da realidade ordinária para um estado ampliado de percepção, o que se dissolve nesse ato não é a ideia de arte, mas a noção de uma arte comum. O público já não se relaciona apenas com as obras de arte como objetos isolados, mas com experiências estéticas que evocam um sentimento de transcendência. Estar diante dessas obras, envoltas em sua própria liturgia, é vivenciar uma distensão da alma, um processo que gera um *alongamento* entre diferentes estados do psiquismo. Entre o ato de olhar a obra (base do psiquismo) e percebê-la como evento (cimos) está a *cosmopercepção* e, por fim, a iniciação: antes não via, agora vê; antes não acreditava, agora crê.

2. A ARTE COMO INICIAÇÃO: A SENSIBILIDADE DO SAGRADO SEM DEUS

Das formas mais conhecidas do sagrado brasileiro, o Candomblé, desde seu comércio até sua prática, seus símbolos, aromas e sonoridades despertam a atenção do visitante, muitas vezes com olhares moldados ao exotismo e carregados de curiosidade e interpretações superficiais. As obras de Heráclito, inclusive, não estão livres desses olhares, mesmo com o artista demarcando firmemente que seu campo de pesquisa é um local de confluência entre terreiros e quilombos, ambos tidos como espaço de resistência e de criação de uma sociedade que não se baseia nos moldes ocidentais. Sabemos também que, mesmo que o artista-sacerdote extraia seus conceitos e metáforas desse conjunto de saberes e práticas pré-coloniais dos povos africanos, eles não alimentam aqueles que buscam um certo olhar *pierre-vergeriano*[10]. Não se trata de uma

10 A recepção da obra de Pierre Verger, especialmente na Bahia, é marcada por uma ambiguidade que exige atenção crítica e contextualização histórica. Embora amplamente reconhecido por sua dedicação às culturas afro-atlânticas e por seu extenso trabalho fotográfico e etnográfico, Verger também é alvo de questionamentos importantes por parte de integrantes de comunidades de terreiro, que problematizam o modo como seu olhar se inscreve em dinâmicas de poder historicamente assimétricas. Aqui, esse olhar colocado como *olhar pierre-vergeriano*, é compreendido não como

iniciação religiosa, mas de uma transformação que ocorre no modo de ver e percepcionar, de olhar e ser afetado.

Os trabalhos de Heráclito, segundo ele, pretendem chegar às pessoas através de uma educação totalizante, baseando-se no conceito de *ẸKỌ,* que em iorubá, consiste em uma educação imersiva, baseada em um processo de adquirir entendimentos por todos os sentidos perceptíveis do ser, isto é, em que não restringe a uma percepção apenas racional, como envolve também o sensorial e, além disso, pressupõe a integração plena dos sentidos, sem que haja hierarquias ou escolhas entre um e outro. Nesse processo, somam-se o devir ritual, que atualiza e convoca práticas rituais na arte, e o transe poético, que evoca estados alterados da psique. Essas ações, como analisado, resultam no que ele denomina de *cosmopercepção*.

Para Heráclito, a arte afro-brasileira "é uma expressão de energia vital, é o próprio axé em movimento" (Heráclito, 2025, n. p.), e é justamente essa energia que se intenciona na materialidade de suas obras. Enquanto em *Bori* (Figura 3) a ação performática se ancora em um rito no qual o artista submete o próprio corpo a um estado de preparação e abertura, atualizando, de forma pública, uma dimensão iniciática, em *As mãos do Epô* (Figura 2), a experiência se desdobra para o campo da instalação, onde, sobre uma base densa e brilhante de azeite de dendê, as mãos encenam, em um bailado coreografado e hipnótico, os gestos, atributos e forças que habitam o panteão iorubá. O que se revela ao percorrer essas obras, em diálogo com os saberes do artista-sacerdote, é a criação de campos de experiência nos quais matéria, gesto e imagem se tornam veículos de uma energia que age, convoca e afeta. Depois de todo esse

neutro ou isento, mas como parte de uma lógica colonial do ver, na qual os sujeitos negros, em particular os praticantes do Candomblé, são captados como objetos de interesse etnográfico. Mesmo imerso nos contextos que fotografava, Verger manteve, ainda que involuntariamente, a posição de quem registra, interpreta e publica, reforçando a distância entre o observador e o observado, entre o colonizador e o colonizado. Sua obra, nesse sentido, dá a ver o que o olhar branco não compreende, lançando essas expressões culturais em uma posição de exotismo, crítica essa que o próprio Ayrson Heráclito formula com clareza, ao denunciar o modo como certos registros do fotógrafo tornam visível o que deveria permanecer no domínio do segredo e do sagrado. A circulação pública de imagens de rituais, muitas vezes sem consentimento, é vista por diversos interlocutores como uma forma de violação, não apenas dos princípios éticos das comunidades, mas também do próprio regime simbólico que sustenta essas práticas.

percurso, é possível reconhecer, na tessitura estética proposta por Heráclito, aquilo que o próprio artista nomeia como axé em movimento.

Logo, Heráclito cria em sua arte um cosmos, convincente o suficiente, para que durante a contemplação, o público corresponda ao caráter evocativo das obras. Nesse momento, como bem observou Jorge Amado, em que se pode até desviar, mas não negar, em que a razão se curva ao *algo* percebido e abrem-se fendas na percepção comum, é o instante em que a iniciação acontece.

Eis o que se pode compreender ao fim deste estudo: a experiência da transcendência é uma possibilidade que permeia as obras de Ayrson Heráclito. O rito, criado em torno dos objetos de encantamento afrocentrados e comandado pelo artista-sacerdote, oficiante do culto, desenha o início de algo, esboçando fragmentos de uma espiritualidade, potencializando *coisas* e provocando no público a necessidade de recorrer a dimensões que vão além do visível. Outras vivências, em geral, podem ser explicadas sem recorrer à transcendência; aqui, porém, ela se impõe como parte da experiência. Assim, o que ocorre não é uma iniciação ao Candomblé, mas sim à arte de Heráclito, que é, em si mesma, uma expressão de deuses sem Deus.

3. NOTAS SOBRE A FIGURA LIMIAR DO ARTISTA-SACERDOTE

No texto *Esse "troço" é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica* (2019), o autor Roberto Conduru destaca que muitos dos acervos etnográficos hoje preservados em museus brasileiros foram formados a partir de ações policiais coercitivas. Citando a pesquisadora Angela Lühning, o artigo aponta que entre as décadas de 1920 e 1942, os objetos apreendidos em terreiros de Candomblé na Bahia, por exemplo, eram levados ao Instituto Geográfico e Histórico e referidos, com desdém, como *bugigangas* ou *troços* pelas autoridades. Ao longo do tempo, artefatos ligados às religiões afro-brasileiras, antes desprezados, passaram a ser reconhecidos por seu valor estético. Entre o final do século XIX e meados do século XX, autores como Raimundo Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Mário Barata foram fundamentais para esse reconhecimento, ao qualificarem esses objetos rituais como obras de arte

e contribuírem para sua valorização no campo acadêmico e artístico. No entanto, Conduru analisa que esses autores não trabalharam com a totalidade dos objetos produzidos ou utilizados no contexto dessas religiões, nem esgotaram criticamente as coleções formadas a partir das apreensões. Suas escolhas analíticas refletiram interesses pessoais e critérios próprios, muitas vezes guiados por categorias estéticas europeias. Segundo o autor, "seus textos parecem aquém da complexidade material daquele universo religioso e da heterogeneidade própria a essas coleções" (Conduru, 2019, p. 107). Assim, se os objetos religiosos, cooptados pela polícia e posteriormente classificados como arte, foram legitimados sob o crivo de valores estéticos europeus, cabe perguntar, a partir da crítica de Roberto Conduru, se tais classificações de fato instituíram uma arte afro-brasileira ou se apenas reiteraram o olhar colonizador que descontextualiza e estetiza o que é sagrado. Nesse sentido, até mesmo o próprio termo *arte afro-brasileira* se vê tensionado, pois carrega em sua origem os paradoxos de uma legitimação que pode não ter partido dos fundamentos e paradigmas estéticos dessas culturas[11].

Embora a discussão sobre o que constitui a arte afro-brasileira demande maior aprofundamento, o que este texto permite acrescentar, por ora, é que Ayrson Heráclito, enquanto artista-sacerdote, representa um ponto de inflexão em uma história que frequentemente leu os objetos afro-religiosos sob as lentes do exotismo, da etnografia ou do sagrado *outro*. Se no passado classificou-se como arte objetos que não haviam sido concebidos com essa finalidade por seus criadores e comunidades, desconsiderando os sistemas de valores próprios das religiões afro-brasileiras, com Heráclito essa lógica se inverte.

Mobilizando saberes litúrgicos e filosóficos enraizados na tradição iorubá, o artista cria obras que, desde sua concepção, já se afirmam como arte, não por mediação de critérios ocidentais, mas por sua própria escolha, fundada em princípios e cosmologias afro-diaspóricas que lhe

11 O estudo acerca da arte afro-brasileira, especialmente no que diz respeito às formas como os objetos afro-religiosos são expostos em museus e interpretados sob um olhar eurocêntrico, como criticado por Roberto Conduru, excede o fôlego desta pesquisa. Ainda que se reconheça a relevância dessa abordagem, o presente trabalho se concentra em outro recorte. O foco aqui é a *cosmopercepção* presente na obra de Ayrson Heráclito, sem a pretensão de adentrar de forma sistemática os debates museológicos ou teológicos que envolvem tais objetos.

são próprias. A incorporação de termos como *oríkì*, èbó e *transe*, articulados a categorias do campo da arte em expressões como *oríkì-visual*, èbó-arte e *transe-poético*, evidencia que essa produção não resulta de uma simples transposição do religioso para o artístico, mas sim enquanto uma formulação estética já se constitui como arte em sua origem. Trata-se, portanto, de uma arte que nasce com intencionalidade estética e iniciática entrelaçadas, sem a necessidade de legitimação externa para ser reconhecida como tal.

Heráclito, nessa figura liminar do artista-sacerdote, não faz da arte um espaço de simulação de rituais candomblecistas, mas sim de ativação por meio da arte, onde elementos ritualísticos, como o dendê por exemplo, não são objetos rituais em si, mas portadores de memória, de energia, de axé, dentro da linguagem própria da arte contemporânea. Essa distinção é fundamental para respeitar os limites entre o que pertence à experiência religiosa e o que se abre como experiência estética, ainda que ambas possam provocar transformação, afetação e sentidos de transcendência.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério Caetano; CARDOZO, Edson Lucas. Efeitos estéticos e estruturais da transposição da oralidade para a escrita nos orikis de Cláudio Daniel. FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, n. 32, p. 256-273, jul. 2024. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/6547. Acesso em: 01 mar. 2025.

CAMPOS, Marcelo; MAIA, Ana Maria; MOREIRA, Marcello. Ayrson Heráclito: Yorùbáiano. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.

CONDURU, Roberto. Esse "troço" é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. MODOS: Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.3, p. 98-114, 2019. Disponível em: https://www.publionlineiar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4309. Acesso em: 12 jun. 2025.

FILHO, Adinelson Farias de Souza. Oríkì: memória e identidade na literatura-terreiro yorubana. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38225. Acesso em: 13 jun. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. As mãos do Epô, 2017–2021. Videoinstalação. Vídeo, 9 canais, Full HD, cor, som; loop, 2' 31". Rio de Janeiro: Prêmio Pipa, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?-v=8YhtTksio-Y. Acesso em: 13 jun. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Entrevista concedida a] Rafaela Maria Martins. Salvador, Bahia, 2024. 1 arquivo MP3 (1h40'). Não publicado.

HERÁCLITO, Ayrson. [Palestra] 1º Seminário de Curadoria de Arte Afro-brasileira. FGV Arte. Rio de Janeiro, 15 mai. 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mZtbkjDjEls. Acesso em: 14 jun. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. Ayrson Heráclito [site oficial]. Disponível em: https://ayrsonheraclito.com/. Acesso em: 8 fev. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson; SANTANA, Tiganá. Floresta dos infinitos. 35ª Bienal de São Paulo: Coreografias do Impossível. Fotografia de Levi Fanan. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: https://35.bienal.org.br/participante/ayrson-heraclito-e-tigana-santana/. Acesso em: 19 jun. 2025.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. Tradução: Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1, 2017.

PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOURIAU, Étienne. Diferentes modos de existência. Tradução: Walter Romero Menon Júnior. São Paulo: n-1, 2021.

VELOSO, Caetano. Minhas expectativas sobre o Brasil não são tanto a esperança. São mais a responsabilidade. [Entrevista concedida a] Joana Oliveira. El País. São Paulo, 6. set. 2020. Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-07/caetano-veloso-minhas-expectativas-sobre-o-brasil-nao-sao-tanto-a-esperanca-sao-mais-a-responsabilidade.html. Acesso em: 10 fev. 2025.

Rafaela Maria Martins da Silva é doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV-UDESC, bolsista do programa Uniedu desde 2021, e mestre em Teoria e História das Artes Visuais pela mesma instituição (2019). Atua como arte-educadora desde 2014, com experiência nas redes estaduais de São Paulo, Mato Grosso do Sul e Santa Catarina. Desenvolve trabalhos em curadoria, mediação cultural e projetos educativos para museus e galerias. Pesquisa e publica sobre história da arte e seus desdobramentos.
E-mail: rafamariamartins@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-3576-7754
Lattes: https://lattes.cnpq.br/8273534553723241

Artigo recebido em 13.03.2025. Aceito em 10.06.2025.



BATISMO DOS MIL NOMES: MUNHECAS QUEBRADAS E CHUQUEIRAS ABENÇOADAS[1]

nestor varela

Resumo: a performance *batismo dos mil nomes*, inspirada no texto *os mil nomes de maria camaleão*, de pedro lemebel, propõe um batismo viado, apropriando-se do ritual católico e de discursos violentos dirigidos a corpas dissidentes. o trabalho busca desestabilizar normas de uma sociedade cisheteronormativa e reivindicar espaços que nos invisibilizam. a performance é realizada por meio da apresentação consensual das corpas que desejam participar, receber o sacuirmento e suas nomeações viadas.

Palavras-chave: *Cuir. Queer*. Nomeação. Performatividade. Linguagem.

BAPTISM OF THE THOUSAND NAMES: BROKEN WRISTS AND BLESSED ENEMA.

Abstract: the performance *baptism of a thousand names*, inspired by pedro lemebel's text *the thousand names of maria chameleon*, proposes a queer baptism, appropriating the catholic ritual and violent discourses directed at dissident bodies. the work seeks to destabilize the norms of a cisheteronormative society and reclaim spaces that render us invisible. the performance takes place through the consensual presentation of bodies wishing to participate, receive the saqueerment, and their queer names.

Keywords: *Queer*. Nomination. Performativity. Language.

1 o presente ensaio é escrito inteiramente com letras minúsculas, escolha conceitual que adoto em diálogo com artistas e pesquisadores da arte contemporânea, para compartilhar minhas pesquisas no campo da escrita e investigações da linguagem. ao empregar apenas caracteres em caixa-baixa, busco suspender hierarquias tipográficas e igualar o valor das informações apresentadas. essa opção estilística atua como ferramenta de desestabilização das normativas do sistema de escrita convencional, constituindo um gesto político mínimo, porém insistente.



em *los mil nombres de maría camaleón*, a bicha chilena terceiro-mundista, pedro lemebel – segundo de seu nome –, transvestiu em palavras as estratégias de viados, bichas, boiolas, homossexuais, gays, de performarem nomeações camaleônicas entre si, desarmando assim a herança do batismo patriarcal. pedro nos diz que essa metodologia viada parece escapar continuamente da identidade, "sua errância clandestina pelo calendário das ruas onde se encontram casualmente, onde se cumprimentam sempre inventando apelidos [...] uma coleção de codinomes que ocultam o rosto batismal" (lemebel, 2023, p. 262). essa estratégia de nomeação também divide origens comuns com diferentes corpas desobedientes de gênero, travas e travestis que realizam seus batismos nas catedrais dos becos e vielas. diria ainda que esse truque de codinomes cifrados pertence a um comportamento cuir-*queer*, de corpas desviantes e marginalizadas. esse batismo de gueto também é sacramentado às avessas dos discursos violentos proferidos pelas bocarras animalescas dos corpos da cisheteronormatividadecolonial, que apontam e ridicularizaram a nossa existência. ao pegar as palavras pelos chifres, performamos uma apropriação destas nomeações utilizadas para nos rebaixar, e as transformamos em nomes de guerra purpurinados. na performance *batismo dos mil nomes*, proponho a realização de uma celebração sacuirmental, concebida por meio da apropriação do ritual do batismo católico. me apresento como uma *drag*-padre-a-lá-desviada, dando um truque na liturgia, transformo as etapas do rito em proposições consensuais para us corpus que se apresentam interessades em participar. o início da celebração se dá pelo rito de acolhida, com a proclamação da saudação aos irmanes, (auto)apresentação das crianças viades e execução do *vogue* da cruz (em nome de cher : de madonna : e de lady : gaga : aquenda!); seguida pela benção da água, onde as munhecas quebradas proferem as palavras ensinadas por madonna em holy water – *"don't it taste like holy water?"* (madonna, 2014) –; posteriormente são confirmadas as promexxxas batis+ e em seguida o sacramento é executado: us interessades se apresentam em fila para receberem seus nomes e serem abençoadas pela água de chuca-benta. os nomes concedidos aos presentes são determinados por meio de uma leitura superficial da imagem dus corpus que se apresentam para receber o sacramento – *"reading is fundamental"* (once, 2010) –, os nomes

são escolhidos entre as nomeações catalogadas na lista *os dezenove milhões de nomes de maria camaleão*, 2024, trabalho onde propus uma nova seção para a lista-amostragem cunhada por pedro em seu texto.





batismo dos mil nomes : celebração sacuirmental

i. ritos de acolhida
o ritual inicia-se às escadarias da igreja

i.i saudação
presidente da celebração: queridos irmanes : sejam todes bem-viades a este ritual de batismo :::

ii.ii - auto - apresentação das crianças-viadas e pedido de batismo
p: vocês donas de suas próprias corpas, que receberam o dom cuir de viver, como um verdadeiro presente de deize : é de livre e espontânea vontade que se apresentam a este ritual, a fim de fazerem parte da cuirmuidade?
todes: yasss queen!

p: façamos o vogue da cruz
t: em nome de cher : de madonna e de lady : gaga : aquenda!

ii. oração sobre a água
p: oremos as palvras que madonna nos ensinou:
there's something you gotta hit
it's sacred and immaculate
i can let you in heaven's door
i promise you it's not a sin
find salvation deep within
we can do it here on the floor

kiss it better, kiss it better
p: don't it taste like holy water?
make it wetter, make it wetter
p: don't it taste like holy water?
kiss it better, make it wetter
p: don't it taste like holy water?

iii. promexxas batis+
p: para viver em cuirmunidade vocês renunciam toda e qualquer construção social de gênero?
t: yasss queen!

p: para viver em cuirmunidade vocês abraçam o pecado de ser quem se é?
t: yasss queen!

p: para viver em cuirmunidade vocês prometem ser missioneires críticos dos evangelhos de monique wittig : judith butler : jota mombaça : paul preciado : gloria anzaldúa : pedro lemebel : hija de perra : gender mutiny?
t: yasss queen!

p: para viver em cuirmunidade vocês assumem que nothing really matters?
t: yasss queen!

p: e que mademe x é sim um bom álbum da madonna?
t: yasss queen!

iv. batismo dos mil nomes
p: eu te batizo : - nome - : derrama água com a chuca sobre a cabeça

v. despedida
p: são sebastião de narbona
t: aquendai por nós!
p: são sérgio e são baco
t: aquendai por nós!
p: santa perpétura e santa felicidade
t: aquendai por nós!
p: vão em paz e que cher os acompanhe : aquenda bi!



: a sapa : a sapatão : a sapadrão : a sapatilha : a sapatênis : a sapatransviade : a lésbica futurista sapatona convicta eu não vou deixar a inveja me abalar pra sempre : a lésbicas putas lésbicas sem culpa : a lésbicas rumo a nova era de classe, elegância, amor e tesão : a felizmente sigo sapatona não tenho porque ter vergonha da minha verdade e honra : a amapô de carne osso silicone industrial navalha na boca calcinha de fio dental : a mulher viado : a dessa vez o viado ahazou : a se joga pintosa põe rosa : a trava vitoriosa : a bato palmas para as travestis que lutam para existir e a cada dia conquistar o seu direito de viver brilhar e arrasar : a elegebetecuirapeenemais : a gls : a lgvt : a glbt diversidade : a oi diversidade sexual oi glbt : a todo mundo do ele ge be te ks ka i a ka não que i a beijo : a lgbt têm que bota agora tem que botar o ge o i e o a tá essa sigla tá ficando grande tamo juntando e estamos vencendo: a queer : a queer ? : a cuir : a paraíso cuir : a apocalypse cuir : a deixar o cu ir : a deixar o queer : a bicha : a bichinha : a bichona : a bicha atacada : a bicha babadeira : a bicha baixa : a bicha conceito : a bicha destruidora : a bicha fina : a bicha louca : a bicha molotov : a bicha bomba : a bicha pão com ovo : a bicha preparada : a bicha truqueira : a bicha a senhora é destruidora mesmo : a bixa travesty : a bixa travesti de um peito só o cabelo arrastando no chão : a bixa preta tra tra tra : a bixa poc poc : a besha : a bissinha : a bichinha : a bi : a biu : a biba : a boba : a boiola : a boyola : a baitola : a boneca : a pintosa : a tchôla : a xixa : a desmunhecada : a nem ativa nem passiva latina : : a américa : a marica : a maricona : a buenas noches latino américa e el resto del mundo supongo que hola : a piri-pi-piri-pi-piri pi-pirigosa : a curupiranha : a que tem muito talento : a arigato arigato a minha bunda eu não dô, sayonara sayonara eu só faço é chupa : a cobra rasteira : a profana : a crente do cu quente : a mequetrefe : a non binary bruja experimental diva : a bonita e engraçada : a modelo meu amor : a choque de monstro : a palhaça : a sheclow : a chiclow : a medrosa : a cínica : a covarde : a sonsa : a injusta : a sereia do asfalto : a faraônica : a babilônica : a mesopotâmica : a cleopátrica : a lacrônica : a divônica : a bafônica : a bafonérica : a apoteótica : a nabucodonossoriana : a diaspórica : a estratosférica : a astronômica : a arrasante : a mao tse tunguiana : a tutancamônica : a sambástica : a cristo redentônica : a tupi-guaranítica : a revolucionária : a magnânima : a avassaladora : a quem é ela : a quem é você : a você sabe quem sou eu : a natasha caldeirão : a mona você é maluca com todo respeito : a então tá então tá bom : a se coloca no lugar dela cinco segundo você vai entender a verdadeira história da vida dela : a quando eu vi a bicha a confusão eu peguei e disse bicha que é isso mulher ela pegou foi e disse é yasmin eu digo yasmin que é isso mulher ela pegou e disse mulher a bicha eu peguei ow bicha o que foi isso mulher ela disse ói não se meta : a ariele sainara ashley taylor close bittencourt lemos de ravache cariolans : a lohane vêkanandre sthephany smith bueno de ha ha ha de raio laser bala de icekiss : a nati natini natili lohane savic de albuquerque pampic de la tustuane de bolda mais conhecida como danusa daisy medly leona meiry cibele de bolda de gasparri a mulher jamais falada a menina jamais igualada conhecidíssima como a noite de paris poderosíssima como a espada de um samurai apertada como uma bacia enxuta como uma melancia tem dois filhozinho um zolhudinho e o outro barrigudinho casou com o dono da parmalat virou mamífera só mama pertence à família imperial brasileira orleans e bragança penetração difícil : a eu sou mais do que você eu sou o que você quer ser um dia só que eu bato no peito e tenho disposição pra assumir subir você é incubado : a quem é você pra falar mal da madonna ? quem é você pra falar mal de uma diva que já é consagrada ? uma mulher que está sentada em bilhões de dólares uma mulher que faz negócios milionários que tem um homem jovem aos seus pés que aos 56 anos de idade veste 38 querida você manda esses vídeos nesse seu quarto onde o piso tá quebrado! aonde você dança com essa sua bunda murcha tá entendendo ? com esse seu salto que é maior que o pé ! cê não se enxerga não gata? dá licença ! você envergonha a classe dos gays ! ser gay hoje meu bem é ser chique ter estudo é ser viajado é falar outros idiomas acorda querida ! volta pra escola meu bem eu quero dizer uma coisa pra você enquanto você tá falando mal da madonna ela está fechando agora negócios bilionários querida e você ? você tá aí reclamando da tim que a tim comeu seu crédito meu bem eu só quero dizer uma coisa pra você acorda honey dá licença você pode pode falar de quem você quiser mas de madonna você não fale ! esse é meu recado pra você beijo :


a non binary bruja experimental
divã
a bonita e engraçada
a medalo meu amor
a choque de mamãe
a trabaça
a tiroteio
a eletrico
a sambalista
a cristo redentinho










FLORIANOP







LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1 (Página 238). nestor varela. registro de performance: *batismo dos mil nomes*, 2024. Fotografia, Florianópolis/SC. Fotografia: nestor varela e Thiago Meirelles. Fonte: acervo da autoria.

Figura 2-3 (Página 293-240). nestor varela. *batismo dos mil nomes : celebração sacuirmental*, 2024. Composição digital, Florianópolis/SC. Fonte: acervo da autoria.

Figura 4 (Página 241). nestor varela. registro de performance: *batismo dos mil nomes*, 2024. Fotografia, Florianópolis/SC. Fotografia: nestor varela, Bixha rata, Romy Huber e Williany Prist. Fonte: acervo da autoria.

Figura 5 (Página 242). nestor varela. *batismo dos mil nomes: fragmento lista os dezenove milhões de nomes de maria camaleão*, 2024. Composição digital, Florianópolis/SC. Fonte: acervo da autoria.

Figura 6-9 (Página 243-246). nestor varela. registro de performance: *batismo dos mil nomes*, 2024. Fotografia, Florianópolis/SC. Fotografia: nestor varela, Bixha rata, Romy Huber, Thiago Meirelles e Williany Prist. Fonte: acervo da autoria.

Figura 10 (Página 247). nestor varela. registro de performance: *batismo dos mil nomes,* 2024. Fotografia, Florianópolis/SC. Fotografia: nestor varela e Thiago Meirelles. Fonte: acervo da autoria.

REFERÊNCIAS

LEMEBEL, Pedro. Poco hombre: escritos de uma bicha terceiro-mundista. Tradução: Mariana Sanchez. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

MADONNA. Holy water. In: Madonna. Rebel heart. Santa Mônica: Interscope, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?-v=9APOR1Ls1Bc. Acesso em: 11 jul. 2024.

ONCE upon a queen. In: Rupaul's Drag Race. Direção: Nick Murray. Estados Unidos da América: Logo TV, 2010. 43 min, son., color., temporada 2, episódio 7.

nestor varela é mestrande em Artes Visuais pelo PPGAV-UDESC, com bolsa FAPESC. Graduade em Fotografia pela UNIVALI (2020). Participa do Grupo de pesquisa Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais (UDESC/CNPQ). Tensiona seus trabalhos a partir do espaço do registro íntimo e pessoal. Utiliza-se de fotografias, performances, processos de escrita, instalações e publicações, com desdobramentos em espaços físicos e virtuais. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
E-mail: nestorvarela.arte@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4970-0692
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9776262435266447

Ensaio visual recebido em 11.03.2025. Aceito em 13.05.2025.



QUIETOS

Liel Gabino

Patricia Dias Franca-Huchet

Resumo: *Quietos* é um ensaio visual que desestabiliza a percepção por meio de blocos de carvão – matéria bruta – reformulados como monólitos mutáveis. Desprovidos de contexto, sua escala recusa a fixidez: o que pode ser apreensível surge como um campo; a materialidade se dissolve como provocação, confrontando a precariedade da medição e da proporção. Ao negar pontos de referência estáveis, fratura a solidez presumida das estruturas, insistindo em sua instabilidade como uma condição da percepção.

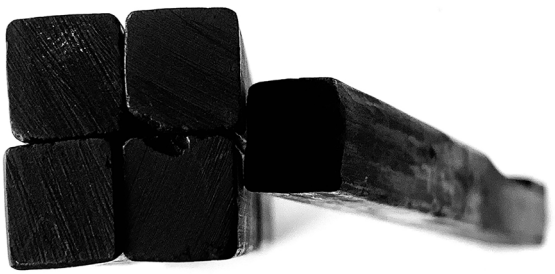
Palavras-chave: Fotografia. Percepção. Matéria. Instabilidade. Escala.

QUIET

Abstract: *Quiet* is a visual essay that unsettles perception through blocks of charcoal – raw matter – reconfigured as mutable monoliths. Stripped of context, their scale resists fixity: what might be grasped emerges as a field; materiality dissolves as provocation, challenging the precariousness of measurement and proportion. By rejecting stable points of reference, it fractures the presumed solidity of structures, insisting on their instability as a condition of perception.

Keywords: Photography. Perception. Matter. Instability. Scale.

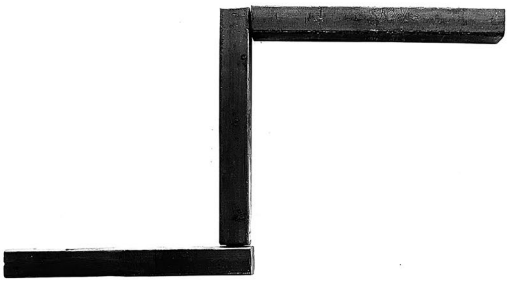
Este ensaio mostra as transmutações materiais entre o suporte analógico e o dispositivo fotográfico. Ao deslocar o bastão de carvão do estatuto de objeto para o domínio planificado da fotografia, *Quietos* tensiona a ontologia da imagem e dissolve as dicotomias entre escala, semelhança e equilíbrio, propondo uma escrita visual que articula inscrição autoral e a materialidade técnica da captura fotográfica. Nas sequências fotográficas que compõem o ensaio, módulos de carvão são posicionados sem apoios externos, girados em torno de eixos invisíveis e capturados em RAW. A câmera isola fragmentos de superfície e cavidades internas, reduzindo o objeto a entalhes de luz e sombra. Embora fotográficas, as imagens conservam vestígios do gesto performático de rotação, expondo a precariedade da mensuração e a instabilidade intrínseca ao monólito, sem dissolver a plasticidade original da matéria. A densidade negra do carvão, absorvente e opaca, potencializa a sensação de suspensão e recolhimento: não apenas delimita o corpo da imagem, mas articula o peso da matéria à suspensão silenciosa da forma. O título remete à suspensão paradoxal entre imobilidade aparente e inquietude latente. Quietude não implica mera inércia, mas prolonga a tensão perceptiva: exige do espectador uma contemplação demorada, capaz de sondar a escala indefinível do carvão. Nesse gesto, a quietude assume valor crítico, convocando uma escuta visual que faz da imobilidade um ato vivaz de indagação.





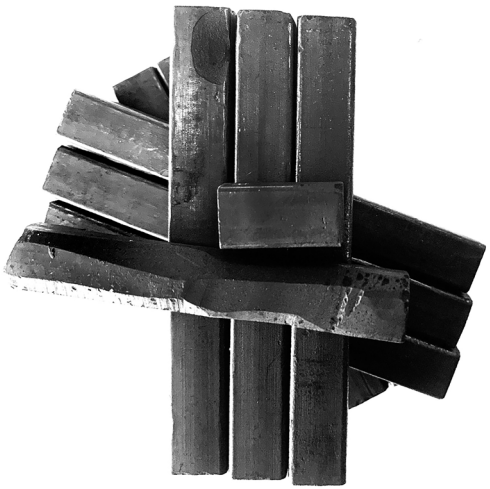






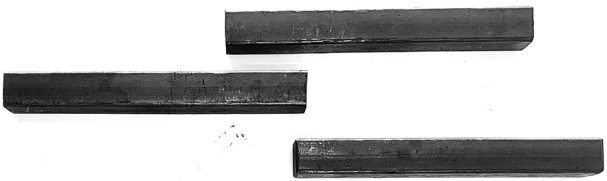


















LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1-12 (Página 253-258). Liel Gabino. *Quietos*, 2024. Fotografia Digital. Fonte: acervo do artista.

Liel Gabino é artista e discente do curso de Artes Visuais na EBA-UFMG. Seu trabalho investiga as relações entre matéria e estrutura no desenho, explorando interseções entre processos analógicos e dispositivos técnicos da imagem.
Email: lielgabino@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-1148-1423
Lattes: lielgabino@gmail.com

Patricia Dias Franca-Huchet é artista, pesquisadora e professora titular da Escola de Belas Artes da UFMG. *Doctorat* e *Master* pela Université de Paris I - Sorbonne. Divide as suas atividades entre o ensino, pesquisa, apresentações orais de trabalho, publicações, edições, curadoria de eventos e exposições. Coordena o Grupo de pesquisa *Bureau de estudos sobre a imagem e o tempo*. Participou de várias exposições no Brasil e no exterior. Foi residente do IEAT - Instituto de estudos avançados da UFMG.
Email: patriciafranca.huchet@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3534-161X
Lattes: patriciafranca.huchet@gmail.com

Ensaio visual recebido em 14.02.2025. Aceito em 15.04.2025.



ENTRE A PERFORMATIVIDADE DA PALAVRA E DA ESCRITA: ARRANCAR A PELE DO MUNDO AO ESCREVER EM VERTIGEM

Bianca De-Zotti

Helene Sacco

Resumo: Este artigo discute o processo de criação da escrita em vertigem como possível contribuição para produções que partem da escrita e abordam a materialidade da palavra. Investigamos a escrita em vertigem e outros suportes possíveis para a palavra a partir de três trabalhos em que a leitura, voz, performatividade e escrita são interligadas pelo desejo de compartilhamento e pelo potencial da palavra de fundar um lugar, tempo e ritmo, ao realizar-se como ação no momento de sua expressão.

Palavras-chave: Escrita. Palavra. Leitura. Performance. Publicação.

BETWEEN THE PERFORMATIVITY OF WORDS AND WRITING: TEARING OFF THE SKIN OF THE WORLD WHILE WRITING IN VERTIGO

Abstract: This article discusses the creative process based on writing in vertigo as a possible contribution to productions that emerge from writing and address the materiality of the word. We investigate writing in vertigo and other possible supports for the word departing from three works in which the reading, voice, performativity and writing are intertwined by a desire of sharing and the potential of the word to establish a place, time and rhythm, as it becomes action in the moment of its expression.

Keywords: Writing. Word. Reading. Performance. Publication.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe abordar o processo de *escrever em vertigem* como uma maneira de olhar e entender o mundo através da palavra. Para isso, a escrita em vertigem é pensada como um gesto em desequilíbrio, que consiste em aceitar perder-se pelo caminho. Se o desvio é a vertigem, é possível, então, encontrar algo ao se perder? O que aprendemos nesse estado de vertigem? E, por fim, como esse estado de vertigem pode contribuir para as produções que nascem a partir dessa escrita e que abordam a materialidade da palavra?

O artigo está vinculado à pesquisa de mestrado, que se encontra em andamento, *A leitura e a escrita como formas de sobrevivência do lugar*, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, ligada ao Grupo e Projeto de *Pesquisa Lugares-Livro* sob coordenação da Prof.ª Dra. Helene Gomes Sacco, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGARTES/CA/UFPEL).

Assim, ao abordarmos o processo de criação a partir dessa *escrita em vertigem*, também discorreremos sobre as experiências geradas a partir das produções: *Arranque a pele das coisas que ficaram por dizer* (2023), *Peles* (2024) e *PELEVESTÍGIO* (2025). Esses trabalhos percorrem a palavra e a escrita, o espaço das publicações, e realizam um movimento de ida e vinda entre a página e a voz, explorando também a oralidade. O deslocamento da página à voz torna-se, assim, uma forma de investigar outras possibilidades de suporte para a palavra além da página, pensando uma escrita performativa, em vertigem. As produções são interligadas pelo desejo de compartilhar a palavra através da voz, de experimentar uma forma de criação que acontece apenas em um momento único, em que as pessoas se reúnem com um objetivo comum: agrupar-se em torno da palavra para ouvi-la, assumindo uma posição de escuta, de abertura para o mundo e para o outro.

ESCREVER EM VERTIGEM

Conforme a escritora Elena Ferrante (2023), escrever é como remexer os túmulos de um cemitério infinito: nenhuma palavra é realmente nossa,



tudo tem uma longa história atrás de si e, por isso, a nossa escrita é uma apropriação de tudo aquilo que já foi escrito. Para a autora, escrever é acomodar-se em tudo o que já foi escrito e, dentro do limite da própria vertiginosa individualidade, tornar-se escrita. Por isso, Ferrante coloca como desafio como podemos aprender a usar com liberdade essa jaula da linguagem na qual estamos presas: Como é possível transgredir as margens dentro da escrita e usar as palavras com mais liberdade?

Ao escrever, tiramos o pó e arejamos as palavras, reinventamos o mundo através da palavra. Valère Novarina também reflete sobre a natureza da palavra, mas a partir da experiência da fala. Para o autor, falar é abrir a boca e atacar o mundo, é saber morder: "O mundo é por nós furado, revirado, mudado ao falar" (Novarina, 2002, p. 11). As palavras, para Novarina, são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala, ela é a matéria do nosso espírito. Assim, ao escrever, ler em voz alta, performar a palavra, trabalhar com a sua materialidade, percebo a palavra como uma forma de liberar as coisas da matéria morta, como propõe Novarina, ou resgatá-las do cemitério infinito da linguagem, conforme Ferrante.

Elena Ferrante (2023) identifica em seu processo criativo duas escritas: a escrita bem calibrada, equilibrada, bem enquadrada dentro da jaula, a escrita que a fez pensar que sabia escrever, e a escrita impetuosa, que ora irrompe, ora desaparece, ora parece vir de uma só pessoa, ora é uma multidão, ora é pequena, sussurrada, ora se agiganta e grita. Ela escreve à espera da verdadeira escrita, que, segundo a autora, não é um gesto elegante, estudado, mas um ato convulso, em que ela aceita não aquilo que serve, mas, justamente, a escrita que surge.

Assim, é necessário pensar sobre essa escrita desequilibrada e incontrolável como uma escrita em vertigem. A vertigem, conforme o seguinte trecho do livro *A insustentável leveza do ser*, não está relacionada ao medo de cair, mas com a atração pelo que está abaixo, o desejo da queda: "A vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados" (Kundera, 1985, p. 58). A escrita em vertigem, então, é essa escrita que se atrai pelo que está fora da margem do papel e das linhas que aprisionam a palavra, é uma escri-

ta que acessa o lugar que dói, que evitamos adentrar. Uma escrita que se interessa pelo devaneio, pela repetição, por tudo aquilo que surge no ato de escrever. O formato bruto, que parece ter sido extraído diretamente dos nossos pensamentos, a maneira como arrastamos para fora o nosso *dentro* por meio da palavra escrita.

Em meus trabalhos, escrevo como uma maneira de olhar e entender o mundo através da palavra. Considero que escrevo em vertigem porque minha escrita não é planejada, mas desencadeada por outras vozes que surgem dentro de mim e ganham existência, materialidade, através da escrita. Para Larrosa (2014), escrevemos justamente para deixar de ser o que somos, liberar-nos de certas verdades:

> Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo (Larrosa, 2014, p. 2).

Escrevo como quem caminha buscando uma direção, pretendendo distrair-se pelo caminho e encontrar algo essencial que antes desconhecia. Venho de mim e vou em direção aos lugares, na busca de encontrar uma forma de olhar o mundo que me ajude a arrancar a pele das coisas e conhecê-las mais intimamente. Nessa busca, me perco pelo caminho, o desvio é a vertigem, é a *verdadeira escrita* (Ferrante, 2023), é o que surge, uma escrita que se atrai pela queda (Kundera, 1985) e pelo desejo de revelar uma outra coisa diferente do que somos (Larrosa, 2014).

Nesse processo de criar sentido, de deslocar nossa voz para o papel, de posicionar as letras para formar palavras, e as palavras para formar frases, há sempre algo que se perde pelo caminho. Tenho a impressão de que, quando escrevo, há sempre coisas que ficam *por dizer*. Como um pacto silencioso que é firmado nos espaços em branco do papel, em um acordo silencioso de que as palavras não são absolutas, guardo algo que é só meu.

Nos trabalhos *Arranque a pele das coisas que ficaram por dizer*, *Peles* e *PELEVESTÍGIO*, que serão apresentados no decorrer deste artigo, escrevo como uma maneira de olhar e entender o mundo através da



palavra. Penso em uma escrita porosa, que também é pele, que reveste e esconde as coisas não ditas, mas que também pode ser arrancada.

DO PAPEL À VOZ: COMO ARRANCAR A PELE DO MUNDO

A artista e educadora Daniela Mattos apresenta uma noção de escrita que se produz *epidermicamente*, uma escrita como pele, que faz do texto uma superfície cheia de poros. Essa escrita-pele é também um exercício performativo e experimental (Mattos, 2013). É uma escrita que "se faz no entre: é poesia, mas não é; é prosa, mas não é; é ficção, mas não é" (Mattos, 2013, p. 58).

> costurar, coser com linha heterogênea, a pele do mundo à pele da escrita. perceber o que se passa na reação entre as peles, que unidas sem cuidado, se esgarçam e podem necrosar. perceber ainda, quando é necessário o uso da linha, ou apenas uma aproximação das superfícies, para que se colem uma à outra. [...] perder-se no labirinto da escrita, roçar em sua pele. cobrir-se com ela e entender o que está entre. não entender o que está entre, mas criar o que pode haver ali (Mattos, 2013, p. 43).

A escrita em vertigem é marcada pelo gesto de arrancar, desvelar, descobrir algo que está oculto. Uma escrita que é enfeitiçada pelo não dito, que deseja arrancar a pele das coisas para descobrir a outra camada, e a outra, e a outra, e a outra:

> Uma linguagem sobrevivente, talvez, de nosso suposto domínio ou de nossa completa incapacidade para dominá-la. Uma linguagem cuja voz advém e deriva estritamente daquilo que nos acontece. Uma linguagem à flor da pele. Ou uma pele à flor da linguagem (Skliar, 2014, p. 12).

O trabalho *Arranque a pele das coisas que ficaram por dizer* (Figura 1) parte do processo de investigação das aproximações entre escrita e performatividade. Consiste em um bloco de notas com 23 páginas de papel pólen que é ativado através de uma leitura em voz alta, ao

mesmo tempo que as folhas do bloco de notas são arrancadas uma a uma. No processo de criação desse trabalho meu objetivo era que o papel pudesse ser arrancado como uma espécie de pele, revelando uma outra camada por baixo.

A cada papel arrancado, arranco a pele das palavras, das coisas, do corpo, da casa, da cidade, o que há para ser descoberto? O que é essa camada debaixo da pele das coisas? Para Nuno Ramos, é apenas uma repetição monótona da superfície: "Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. [...] Por trás de cada pele, portanto, encontrei apenas formas degradadas da pele superficial" (Ramos, 1993, p. 29). Para que o gesto de arrancar o papel no momento da escrita fosse possível, desenvolvi a publicação no formato de um bloco de notas feito com cola branca. O formato 7 x 7 cm foi determinado de forma a aproveitar melhor o espaço de uma folha A4.

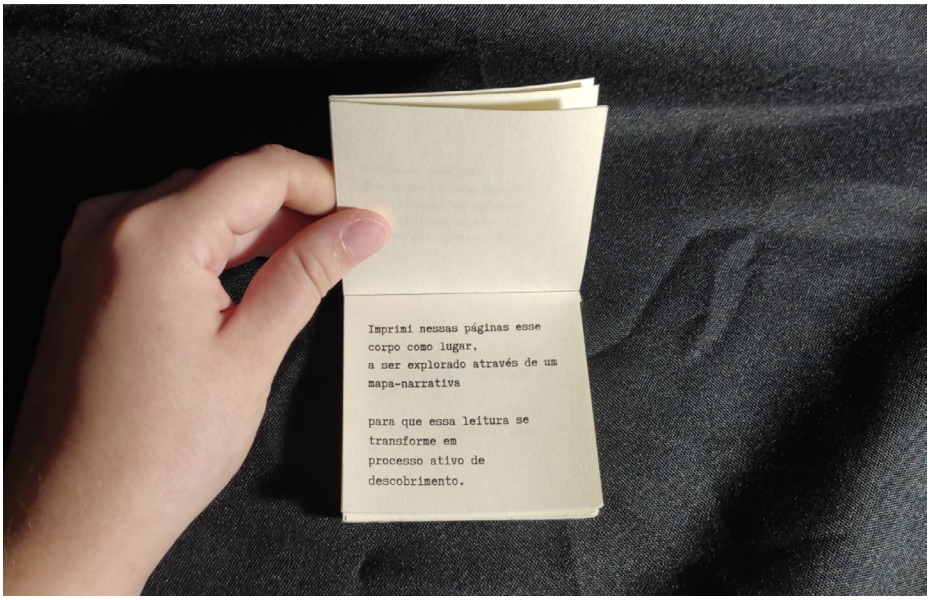


Figura 1. Bianca De-Zotti. *Arranque a pele das coisas que ficaram por dizer*, 2023. Publicação, impressão em papel pólen, 7 x 7 cm, 23 p., edição da autora, tiragem de 10 exemplares. Pelotas/RS. Fotografia: Bianca De-Zotti. Fonte: Acervo da autora.

Considero que a palavra carrega em si uma potência muito particular, entretanto a voz a redimensiona: torna-se uma ação, pública e compartilhada. Endereçada ao outro, a palavra carrega sempre intencionalidade, nunca é neutra ou passiva. A palavra proferida é uma evocação, feitiço, chamado, ação e posicionamento. Conforme Leda Maria Martins (2021), a palavra é revestida pelo poder de manifestar, através do som, uma materialidade. Ela explica que, no contexto dos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra falada não apenas designa ou refere algo, mas evoca a coisa em si. A palavra, afirma Martins , é acontecimento, faz acontecer aquilo que libera em sua vibração, trazendo em si aquilo que evoca.

Ler o texto em voz alta ao mesmo tempo em que arranco as folhas do bloco de notas implica performar a escrita através de um gesto mínimo. Conforme Paul Zumthor, a performance designa um ato de comunicação e refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata: "A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido" (Zumthor, 2014, p. 50). Nesse tipo de leitura, não é apenas o texto lido que é recebido pelo leitor/ouvinte, outros elementos compõem a cena de leitura: o corpo, o gesto, o tom da voz, a melodia das palavras, o ritmo da leitura, as pausas, silêncios, e até mesmo o que não é dito, que fica implícito, os sentidos que o leitor/ouvinte desenvolve em si mesmo.

Para Leda Maria Martins (2021), o gesto e os movimentos corporais revestem o corpo de ritmo e vocalidade, bordam visualmente a palavra no ar. A autora afirma que o gesto, como forma mínima, é de natureza performativa, instaura a própria performance:

> No âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como uma poiesis do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos mais plenos (Martins, 2021, p. 56).

A leitura do texto *Arranque a pele das coisas que ficaram por dizer* foi realizada no dia 29 de novembro de 2023, no prédio do curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). A leitura (Figura 2) fez parte da abertura da exposição coletiva *Limiar*, organizada pelo Diretório Acadêmico do curso de Artes.



Figura 2. Bianca De-Zotti. *Arranque a pele das coisas que ficaram por dizer*, 2023. Performance. Abertura da exposição *Limiar*, Prédio das Artes Visuais (FURG), Rio Grande/RS. Fotografia: Leandro Castro. Fonte: Acervo da autora.

O ato de ler em voz alta teve como objetivo explorar não apenas o papel, mas também a voz como suporte do texto, projetar a escrita em movimento, "fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência" (Martins, 2021, p. 59). A leitura em voz alta, então, é um modo de compartilhamento da palavra através da voz, compreende uma outra forma de materializar o corpo da palavra, e a escrita como corpo: "É da escrita que parte a voz, e que voz é essa que deseja saltar do texto no papel? [...] Na leitura em voz alta, a voz que é corpo se direciona e toca o outro afetando-o" (Navarro, 2016, p. 39).

Para Lucila Pastorello (2010), a leitura em voz alta possui uma dimensão corporal, é uma modalidade de leitura em que diversos elementos jogam na produção de efeitos de sentido. A autora afirma que o gesto

de dar-se a ver e de ser ouvido marca a leitura como ato. Para Pastorello, a leitura em voz alta é um gesto de oferta que é endereçado ao outro.

> Na leitura em voz alta, a situação presencial de leitores e ouvintes/leitores cria um espaço de enunciação diferenciado. Há uma cena de leitura em que o corpo leitor é visto e ouvido. Aquele que lê em voz alta está evidentemente na relação com o texto, mas também, endereça sua leitura ao outro, que o escuta. O leitor empenha seu corpo na produção do sentido do texto e na oferta ao outro. Ele se dá a ver e a escutar em sua relação com o texto. Tal prática implica a invocação do outro, o chamamento pela voz. Quem escuta está também em posição de leitura, na relação com o texto, mas também na relação com o leitor, como testemunha de sua subjetividade, como convocado a penetrar na intimidade da cena de leitura pelo olhar e pela escuta (Pastorello, 2010, p. 68).

A leitura performativa de um texto impõe um momento de presença que condiz com um tempo específico daquela leitura, uma vez que a escuta acompanha o ritmo daquele que lê. Por exemplo, na performance *Momento vital* (1979/2013), a artista Vera Chaves Barcellos está sentada atrás de uma mesa e folheia um livro, lendo em voz alta uma narração que trata sobre o momento presente daquela leitura. O texto escrito e lido por Vera Chaves Barcellos se encontra em um livro de artista que ela performa. A cada página virada pela artista, uma nova palavra soma-se à narrativa, desenvolvendo assim uma composição que marca o tempo e o ritmo da leitura. O texto lido é uma reafirmação não apenas do tempo presente, uma vez que reatualiza as palavras ao retomá-las e repetir o texto desde o início, a cada página lida, mas também da presença da artista enquanto lê, já que o texto narra o que ela está vendo e sentindo naquele momento. Além de destacar o momento presente da leitura, a performance nos convoca a uma atenção de sua leitura, palavra por palavra, página por página.

Ainda, além do tempo da escritura do texto, existe um outro tempo sendo tecido no momento da leitura, um tempo interno que acontece de forma diferente para cada um, "Pois o tempo da leitura não se reduz àquele em que viramos as páginas ou àquele em que ouvimos alguém ler em voz

alta. O devaneio e as lembranças de uma leitura fazem parte dela" (Petit, 2019, p. 50). Dessa forma, a leitura em voz alta também conta com uma escuta em suspensão. Esse tempo interno da escuta implica um desvendamento de sentidos, nos coloca em um um estado de abertura e de recepção, que articula o dito e o não dito, as coisas que ficaram por dizer. A escuta da voz nos conduz a um reconhecimento do outro, que pode ser experienciado tanto pela pessoa que lê quanto pela pessoa que escuta, uma vez que ambas estão em uma relação de interlocução, de troca. Essa troca não acontece apenas através da palavra, mas também através da linguagem do corpo e da voz. A voz, conforme Pastorello (2010), é um corpo que se lança no espaço em direção ao outro, é um transbordamento do corpo que chega ao outro mesmo à distância.

Já na performance *Quando o corpo acontece* (2014), de Luana Navarro, a artista lê um texto que possui tom pessoal e intimista, e que perpassa questões biográficas ao mesclar relatos e ficções. No meio da leitura, ela distribui um pacote de balas ao público. A pausa no discurso realizada no momento da distribuição das balas intensifica a noção de tempo, pois o processo de comer as balas em silêncio coletivamente simboliza o compartilhamento daquele tempo.

Para a artista (2016), realizar uma leitura em voz alta é provocar e deslocar imagens do corpo em um processo acentuado na condição presencial e de ocupação do espaço que acontece pela reverberação da voz. Conforme Navarro (2016), a leitura em voz alta e ao vivo pode construir a sensação de uma ação contínua, o *aqui e agora* é construído como um espaço para acontecimento do trabalho. Em ações ao vivo, a leitura conduz a instauração de uma passagem do tempo, propõe o ritmo desta passagem, o tempo escorre diante do outro. Segundo a artista (2016), é fundamental assumir o tempo presente como condição de acontecimento do trabalho.

Ainda pensando a pele como metáfora, desenvolvi, em conjunto com a artista Lívia Lempek, uma performance intitulada *PELEVESTÍGIO* (2025), que foi apresentada na Mostra de Performance *CorpoEmAção*, organizada pelo Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), que ocorreu no dia 24 de janeiro de 2025, no Prédio do Curso de Artes Visuais, Campus Carreiros, FURG.



Além do gesto, a performance *PELEVESTÍGIO* (Figura 3) pensa também os movimentos do corpo e o uso da palavra como formas de desvelamento das camadas que se ocultam sob a superfície. O trabalho lança inquietações do que pode haver entre o vão de dois olhares, questionando como no contato entre as peles algo se cria, assumindo a pele como metáfora para o reencontro de si, como uma capacidade de regenerar, reconstruir, transformar, tornar-se no mundo.

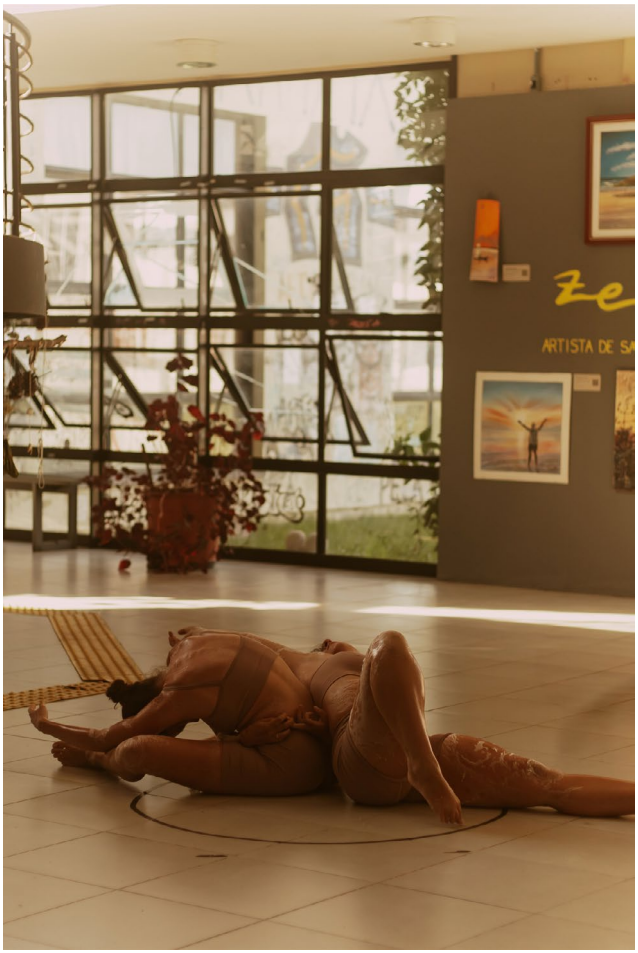


Figura 3. Bianca De-Zotti, Lívia Lempek. *PELEVESTÍGIO*, 2025. Performance. Mostra de performance *CorpoEmAção*, Prédio das Artes Visuais (FURG), Rio Grande/RS. Fotografia: Pâmela Rodrigues. Fonte: Acervo da autora.

Para a realização dessa performance, escrevemos em conjunto um texto poético que circunda a ideia de escrita como pele e que pensa as relações entre corpo e lugar, entre o Eu e do Outro, e realizamos a gravação da leitura em voz alta desse texto, cada uma imprimindo seu tom de voz, seu corpo, sua presença. Durante o processo de edição dessa gravação, experimentamos recursos de repetição e sobreposição das vozes. No dia da performance, antes da apresentação, passamos cola branca em todo o corpo e, assim, formou-se uma camada fina e transparente sobre a nossa pele.



Figura 4. Bianca De-Zotti, Lívia Lempek. *PELEVESTÍGIO*, 2025. Performance. Mostra de performance *CorpoEmAção,* Prédio das Artes Visuais (FURG), Rio Grande/RS. Fotografia: Pâmela Rodrigues. Fonte: Acervo da autora.

A performance foi pensada como uma experimentação relacionada aos movimentos dos dois corpos em contato. No primeiro momento da performance, ambas se encontram no chão, de costas, movimentando-se sem descolar uma da outra. No segundo momento, de pé e frente a frente, ambas se encaram e espelham os movimentos uma da outra. Em seguida, em direção ao público, passamos a arrancar a camada de



Figura 5. Bianca De-Zotti, Lívia Lempek. *PELEVESTÍGIO*, 2025. Performance. Mostra de performance *CorpoEmAção,* Prédio das Artes Visuais (FURG), Rio Grande/RS. Fotografia: Pâmela Rodrigues. Fonte: Acervo da autora.

cola que se formou, como se estivéssemos arrancando as nossas peles (Figura 4). Esse gesto de arrancar, trocar de pele, remete à renovação, à libertação da matéria morta, o desejo de abrir espaço para que algo novo possa surgir. A ação do corpo, nesse contexto, também torna-se uma espécie de fala.

Portanto, *PELEVESTÍGIO* (Figura 5) tornou-se um convite para se colocar na pele de outra pessoa e reconhecer no outro tudo aquilo que nos encanta, nos assombra, intimida, que pertence a todos. Assim, o tempo e espaço compartilhados da performance são capazes de conec-

tar o Eu com o Outro, nos arrancando de um estado de suspensão e nos recolocando em uma outra ordem, uma invocação do tempo presente em sua mais absoluta forma. A leitura e a escrita, em meus processos de criação, estão sempre em relação com o Outro. Nesse movimento de escrita que busca entender outros olhares, o meu próprio olhar se mistura e se confunde no processo.

Ao arrancar as peles diante do público, as palavras tornam-se testemunha desse gesto de despir, revelar algo que está oculto. As palavras são a única âncora naquele espaço: com elas iniciamos e com elas finalizamos. É através da temporalidade criada pela gravação da nossa voz que a performance ganha um corpo, uma materialidade, um início, meio e fim.

A fala avança no escuro. O espaço não se estende, mas se escuta. Pela fala, a matéria está aberta, crivada de palavras; o real ali se desdobra. O espaço não é o lugar dos corpos; ele não nos serve de apoio. A linguagem o carrega agora diante de nós e em nós, visível e oferecido, tenso, apresentado, aberto pelo drama do tempo no qual estamos com ele suspensos. O que há de mais bonito na linguagem é que passamos com ela. Tudo isso não é dito pelas ciências comunicativas, mas nós sabemos muito bem disso com nossas mãos na noite: que a linguagem é o lugar do aparecimento do espaço (Novarina, 2002, p.12).

Dessa forma, o espaço da performance se desdobra a partir do som da gravação daquele texto sendo lido em voz alta. Através da palavra, funda-se um tempo, um ritmo, um espaço. Ao tornar-se silêncio, retornamos uma para a outra em queda, em vertigem: caímos juntas, derretendo, tornando-nos uma só. A sobrevivência da ação dura nas poucas imagens e lembranças daquele momento, experiência única que não resgatamos, só podemos vivenciar como outra.

O trabalho *Arranque a pele das coisas que ficaram por dizer* (2023) também teve como desdobramento a criação de outra publicação, intitulada *Peles* (2024) que, por sua vez, foi concretizada durante o contexto das enchentes no Rio Grande do Sul e se volta às questões da memória, da perda, da passagem do tempo e da fragilidade dos nossos espaços.

A publicação *Peles* (Figura 6) foi desenvolvida com a consciência latente dessa fragilidade e dessa vulnerabilidade, em um contexto em que nada mais parecia fazer sentido diante da catástrofe. Existimos

sob a ameaça irrevogável da duração das coisas e da fragilidade do mundo que, ao ter sua casca levantada, é completamente transformado. As cascas que nos protegem da completa dispersão, do completo esquecimento, são tão frágeis... são facilmente rasgadas e arrancadas. As águas sobem e, de repente, temos que deixar para trás aquele lugar que reunia em um só espaço, em um só tempo, a nossa vida inteira. E, de alguma forma, é preciso continuar porque o mundo continua existindo e chamando a nossa presença.

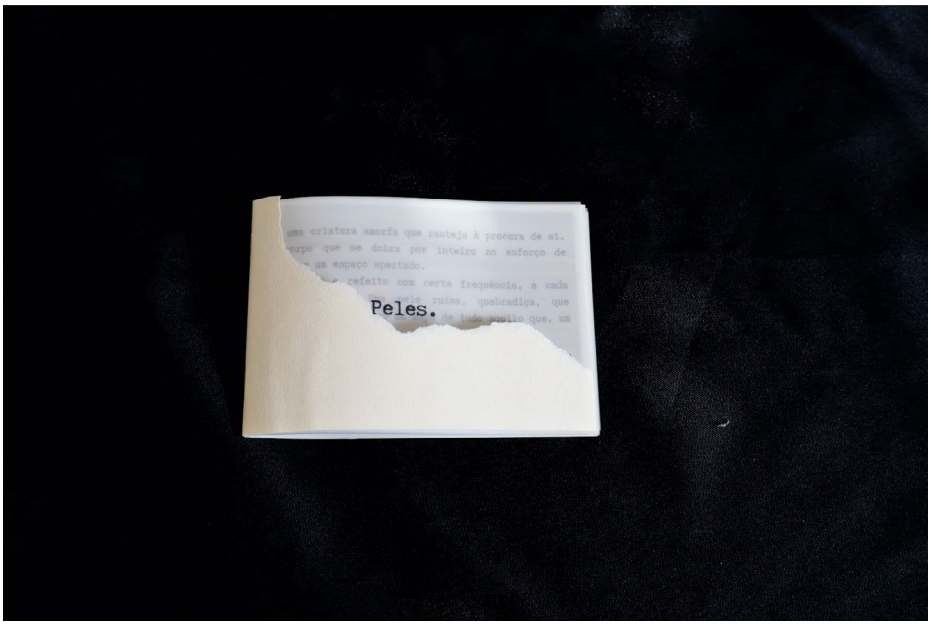
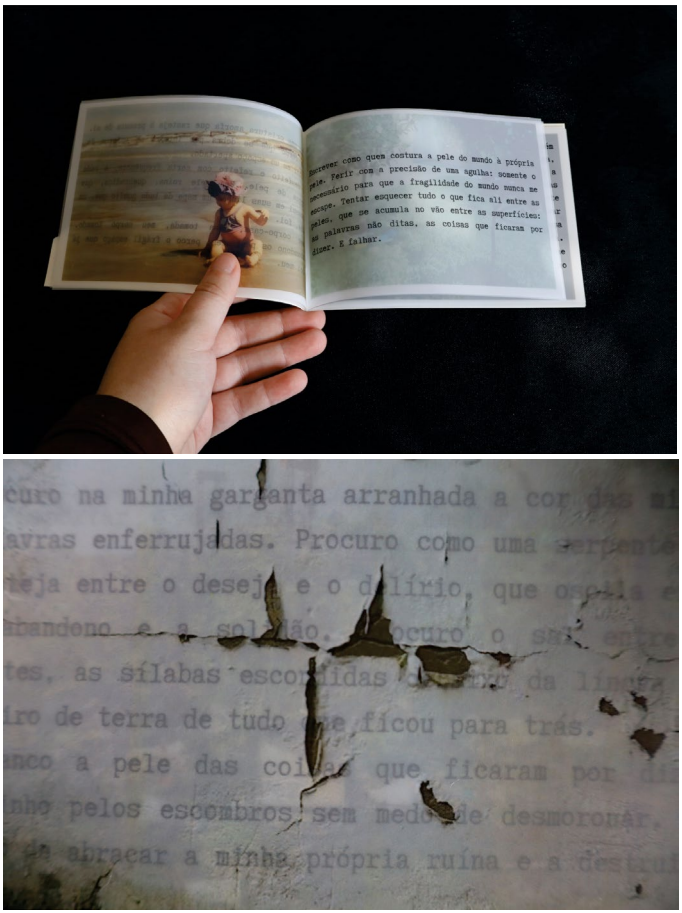


Figura 6. Bianca De-Zotti. *Peles*, 2024. Publicação, impressão em papel poliéster, 10,5 x 15 cm, 9 p., edição da autora, tiragem de 2 exemplares. Pelotas/RS. Fotografia: Bianca De-Zotti.
Fonte: Acervo da autora.

Penso, então, novamente na pele como metáfora, pois apesar de parecer uma camada frágil, que pode ser facilmente rasgada, tem a capacidade de se regenerar. Uma ferida, após ser costurada, cicatriza em alguns dias. Considero a metáfora da pele como uma capacidade de resiliência que todos nós temos para suportar os acontecimentos da vida e de reencontrar, refazer, reconstruir. Seguir.

A escolha do material desta publicação também está relacionada à ideia de pele, tanto pela transparência do papel poliéster quanto pela sua fragilidade (Figuras 7 e 8). Portanto, utilizo a pele como metáfora para uma escrita que investiga aquilo que está escondido, as coisas não ditas. Retomo, aqui, a escrita em vertigem, que acessa o lugar que dói e que evitamos adentrar. Uma escrita que, apesar da tentativa de controle, surge a partir daquilo que nos afeta no mundo, e não daquilo que esperamos que ela seja.



Figuras 7 e 8. Bianca De-Zotti. *Peles*, 2024. Publicação, impressão em papel poliéster, 10,5 x 15 cm, 9 p., edição da autora, tiragem de 2 exemplares, Pelotas/RS. Fotografia: Bianca De-Zotti.
Fonte: Acervo da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções apresentadas se encontram interligadas pelo desejo de compartilhamento da palavra, de experimentar uma forma de criação que acontece apenas naquele momento único, naquele aqui e agora. Ao mesmo tempo, também dialogam através das relações entre corpo e lugar, mundo interior e exterior, pensando os modos de habitar os lugares e como a palavra nos oferece outras formas possíveis de imaginar o mundo ao nosso redor.

O processo de criação das produções parte do texto, de um estado de vertigem que invade a escrita e que contribui para que esse processo possa, sempre, ser revisitado, transformado, derrubado, recriado. Um estado de suspensão que, a cada novo olhar, é revisitado. E, a partir desse processo de escrever, reescrever, criar, destruir, arrancar a pele das palavras e costurá-las novamente, como quem costura a pele do mundo à própria pele... me percebo sempre em estado de fabricação de mim mesma. Me percebo sempre Outra. Escrevo, inevitavelmente, a partir de mim, mas também estou sempre em busca de ser, ou tornar-me, uma personagem de mim mesma, (re)inventar a vida real: escorregar entre o real e a ficção. Escrever em vertigem é escrever sem medo da queda (secretamente desejá-la), abraçar o desequilíbrio, e acolher o encontro com o que surge, mesmo que esse encontro seja também uma perda de si.

Portanto, as produções discutidas neste artigo se encontram no âmbito da persistência dos pequenos gestos, da ação mínima. Performar a palavra, escrever em vertigem, ler, escutar, são ações que compõem um desejo de transformação, uma proposta de alteração na forma de olhar o mundo que nasce de maneira despretensiosa. Por fim, reitero que as palavras carregam a potência de criação, de aproximação com o outro, de troca e diálogo, de construção coletiva sobre o mundo.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Vera Chaves. Momento Vital. Performance, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dnl_VJp4zFY&ab_channel=verachavesbarcellos. Acesso em: 25 jun. 2024.

FERRANTE, Elena. As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever. Tradução: Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

KUNDERA, Milan. A insustentável leveza do ser. Tradução: Tereza Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LARROSA, Jorge. Apresentação da coleção. In: SKLIAR, Carlos. Desobedecer a linguagem: educar. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

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

MATTOS, Daniela de Oliveira. Performance como texto, escrita como pele. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia Clínica, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/15287/1/Daniela%20de%20Oliveira%20Mattos.pdf. Acesso em: 25 jun. 2024.

NAVARRO, Luana Assis. Quando o corpo acontece. Performance, 2014. Disponível em: https://youtu.be/uQdNtV6ziS4. Acesso em: 25 jun. 2024.

NAVARRO, Luana Assis. Quando o corpo acontece. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2016. Disponível em: https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000021/00002126.pdf. Acesso em: 25 jun. 2024.

NOVARINA, Valère. Diante da palavra. Tradução: Ângela Leite Lopes. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, v. 15, p. 9-21, out.-dez. 2002. Disponível em: https://livrethos.files.wordpress.com/2013/06/folhetim15.pdf. Acesso em: 25 jun. 2024.



PASTORELLO, Lucila Maria. Leitura em voz alta e apropriação da linguagem escrita pela criança. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://doi.org/10.11606/T.48.2010.tde-20042010-154846. Acesso em: 25 jun. 2024.

PETIT, Michèle. Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje. Tradução: Julia Vidile. São Paulo: 34, 2019.

RAMOS, Nuno. Cujo. Rio de Janeiro: 34, 1993.

SKLIAR, Carlos. Desobedecer a linguagem: educar. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ZUMTHOR, PAUL. Performance, recepção, leitura. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Bianca De-Zotti é mestranda em Artes, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no PPGArtes/UFPEL. Licenciada em Letras na Universidade Federal do Rio Grande (FURG).
Email: biancadezotti26@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-1131-4367
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5317953524790457

Helene Sacco é professora e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Doutora (2014) e mestre (2009) em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Poéticas Visuais no PPGAV/UFRGS.
Email: sacco.h@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-9645-3409
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7729369777149419

Artigo recebido em 14.03.2025. Aceito em 06.05.2025.



NOTAS DA TRADUÇÃO SOB *RAVE TRANSLÉXICA*: MODOS DE DISSOCIAR

Claudio Moreira Pereira Júnior

Resumo: Este texto propõe a tradução como prática artística em metamorfose contínua, ativada por processos transléxicos e digressões rítmicas. A partir de uma abordagem k-cartográfica, a *rave* transléxica é proposta como agenciamento potente, agindo na dissolução dos sentidos usuais da traduzibilidade. Ao fim, apresenta-se o projeto *Rave Transléxica Continuum 24h* (2025), publicação de artista atravessada por dissociações tradutórias.

Palavras-chave: Processos de escrita. Transléxico. Arte sonora não coclear. *Rave*.

NOTES ON TRANSLATION UNDER *RAVE TRANSLÉXICA*: MODES TO DISSOCIATE

Abstract: This text proposes translation as an artistic practice in continuous metamorphosis, activated by transléxic processes and rhythmic digressions. Through a k-cartographic approach, the *rave transléxica* is proposed as a potent assemblage, acting in the dissolution of conventional notions of translatability. The text concludes with the presentation of *Rave Transléxica Continuum 24h* (2025), an artist's publication traversed by translatory dissociations.

Keywords: Writing processes. Translexic. Non-cochlear sound art. Rave.

COMEÇAR DE NOVO: *FLASH*-INTRODUTÓRIO

Você escuta isso? Estou escrevendo este texto ao som de *k-time*[1] de McKenzie Wark e que, obviamente, está fazendo meus dedos suarem à medida que se intercalam com a velocidade do pensamento e a batida da música. O *k-time* penetra meus dedos e vai cadenciando a temperatura desta leitura, modulando o pluri-ritmo deste texto, tomando as palavras violentamente. Agora estamos aqui, neste texto de introdução, composto por um *beat* rápido e insistente. Rápido e insistente, como um bom flerte na balada

Embora dispostos em blocos sequenciais, os textos que compõem este trabalho foram pensados como diagrama: um campo de forças em movimento, onde autores e artistas surgem no fluxo, conforme a pesquisa se deixa atravessar. A *rave* se propõe como k-cartógrafa, e a k-cartografia como tática: modo de traçar com o que pulsa, o que se desfaz e o que se recompõe. Não há centro. Apenas revezamentos entre humanos e não humanos que se embaralham numa *rave* transléxica: pista-texto intensiva feita de sons, luzes, gingados, tropeços, fragmentos e conversas que se sobrepõem.

É a leitura da McKenzie Wark (2023), essa baita *raver*, sobre o espaço da *rave* como situação construída num tempo cetamínico, o conceito que ela propõe como *k-tempo* (abreviação traduzida de *ketaminic-time),* que embasa essa torção. O *k-tempo* implode a linearidade, escorre pelas laterais, libera uma temporalidade dissociada do progresso. Ele toma o *k* emprestado do *k-hole*, estado induzido por altas doses de cetamina[2],

1 Álbum de McKenzie Wark em parceria com ICS, disponível em: https://mckenziewark.bandcamp.com/album/k-time. O álbum se trata de uma tradução em música eletrônica de fragmentos do livro *Raving* (2023), de McKenzie Wark, que experimenta as possibilidades do texto naquilo que a autora propõe como *k-tempo* – conceito que irei investigar adiante, amplificado na *rave* transléxica, território onde a tradução se desfaz de seus sentidos usuais.

2 A cetamina nasce do complexo médico-industrial militar, atravessa o mercado recreativo e contracultural, e mais recentemente retorna à institucionalidade biomédica, agora como promessa neuroquímica para o sofrimento psíquico contemporâneo. Um composto-fármaco com história ziguezagueante: entre anestesia, *rave* e psiquiatria. No corpo, a cetamina intensifica uma sinestesia que, ao mesmo tempo em que entorpece, faz com que o som se torne textura, a luz se converta em ritmo e a vibração se torne toque; os sentidos se sobrepõem e deslizam pelas laterais. A propriocepção se desestabiliza, resultando em movimentos erráticos, quase pós-corpóreos, que dissolvem o eixo do corpo.



em que a identidade vacila e o corpo se desfaz no grave que soa da caixa de som. A proposta de *k-tempo* ressoa não apenas com minhas experiências-*rave* das madrugadas de fim de semana, mas orienta também a própria arquitetura deste texto, em seu acontecer pela *rave* transléxica.

A missão dos *ravers*, aqueles que precisam *ravear*, é justamente essa: exercitar uma multiplicidade de modos de dissociação do corpo e dos eus, confundindo contornos em revezamentos intensivos que desestabilizam formas e paisagens. E nesse gesto, surgem brechas para pensar também a tradução como dissociação: como deslocá-la para além do Estado, do multiculturalismo e das funções regulatórias do saber? Como torcer seus sentidos habituais, permitindo que ela aconteça como prática dissociativa em fuga?

Talvez o que se proponha aqui seja uma tradução em metamorfose contínua que se descole da representação, fabule sem buscar fidelidade e crie outros mundos possíveis a partir do desmonte das formas cristalizadas que sustentam este mundo [Haroldo, Deleuze e Guattari conversam no elevador. Ele para no sétimo andar. Wark e Gertrude Stein entram. Haroldo coloca a mochila nas costas e diz: se apertar, cabe. O papinho se adensa, torna-se coro.] Em vez de autor/tradutor, original/tradução, o que emerge são zonas de contágio, estados de *rave*, tropeços *techno*-sintáticos e deslizes semânticos que se des-fazem em digressões rítmicas. [Chegam, por fim, ao último andar. Saem do elevador e dão de cara com um letreiro em *led-neon* onde se lê *rave 24h*, McKenzie retoca o delineado de Haroldo. Bora lá?]

1.1. M/EUS: PISTA PRÉVIA (*IN REGRESS*)

Isto é uma tentativa. De investigar, mover-se, instalar-se e instaurar-se entre fluxos, sem a necessidade de resultados definitivos. Arrastar de lá para cá, traduzir. Uma prática em processo contínuo, que sobrevive enquanto permanece móvel, instável, recusando qualquer fixação que a limite ou a encerre em uma forma final: em metamorfose contínua. É, portanto, um movimento que se compromete com as indagações e as questões que eclodem desde o caminho.

Por isso, as perguntas que a guiam não buscam uma resposta imediata ou definitiva. Antes se permitem ser arrastadas pelo fluxo e o arrastam também. Esse movimento dinâmico do fluxo cria espaço para outras perguntas, desvios que envolvem este texto, tecido a partir de uma investigação teórica que atravessa e dialoga com m/eus processos artísticos (um meus rachado em eus e um m vestível, m-parangolé, *m'way ke*, que concentra a mobilidade nos punhos giratórios *transblancos* 360°)[3].

A tradução, nesse processo, se afirma como prática de fabulação, desfazendo-se de seu sentido convencional que, muitas vezes, é vinculado ao multiculturalismo e às funções regulatórias do Estado (parte do Estado e se volta para ele). É nesse desmonte que irrompe o transléxico: uma força inventiva contra-tradutória que articula alianças entre elementos heterogêneos, traçando pontes impossíveis que produzem uma espécie de *tradução menor*. Menor não como diminuta, mas como aquela que opera no nível molecular, na linha de fuga, nas superfícies do saber estabelecido pelo projeto das ciências modernas colonizadoras, aproximando-se daquilo que Deleuze e Guattari (2018) chamaram de *literatura menor* – aquela que não fala em nome do grande sujeito, do grande estilo e da língua majoritária, mas com aquilo que não foi, estritamente, domesticado pelas palavras de ordem em seus militarismos. A *rave* não é metáfora, mas território vibrátil onde a tradução se desestabiliza, abrindo-se em configurações cósmicas que fazem rachar a língua maior: uma pista em variação contínua, onde sujeito, paisagem e linguagem perdem contorno. As boas *raves* não estão na academia, tampouco no Estado, estão na beira da legalidade: fazendo o *k-tempo* acontecer em *loop* nos espaços abandonados que possivelmente logo serão especulados pela iniciativa privada.

Torneando algumas das questões propostas na dissertação *Notas da tradução* (2025), que desenvolvo na linha de Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós-Graduação em

3 Em *Transblanco* (1997) (transcriação de Haroldo de Campos para o poema *Blanco* (1967), de Octavio Paz), a palavra *blanco* ganha outra camada tradutória. Haroldo propõe *blanco* como cor e *alvo*: a mira que orienta o disparo, o ponto onde gesto e desejo convergem. Esse duplo sentido tensiona a polissemia da palavra e distende o percurso do texto, configurando o *blanco* como um espaço em branco que é simultaneamente objetivo e ação, vazio e suspensão. Branco e alvo se entrelaçam em uma coreografia sublingual de puxar e repuxar, onde os sentidos deslizam.



Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGA-V-UDESC) e em revezamento com minhas práticas como docente, artista, pesquisador, editor, tradutor e *DJ*, proponho aqui algumas tentativas de deflagrar essa *rave* transléxica, na qual os movimentos fabulatórios traçam o próprio território da *rave*.

A *rave* se apresenta como um território definido por sua instabilidade programada (vampirizo o conceito de *obra-in-progress* de Hélio Oiticica, quem se embebedou do *work-in-progress* de James Joyce) no qual corpos em transe se agitam no *k-tempo*, girando nos seus eixos até perderem os sentidos. O transléxico segue esse passo: uma recriação contínua, um desfacelamento em *slow-burn*, entre o acabar e o nunca-acabar, onde a obra se concretiza apenas para se dissolver em outras investigações.

Os movimentos-*in-progress* se apresentam como giros que ondulam este texto em digressões rítmicas, funcionando como batidas repetitivas que rompem com o progressismo evolutivo da História — essa com *H* atrofiado e entrópico. Afirma-se aqui uma potência torneante, não linear, que faz dos blocos de sensação *tutz tutz tutz* uma arquitetura processual. Cada item opera por revezamentos entre camadas textuais, plásticas e sonoras, em que o som se insinua por vias não cocleares, em trama com a proposta de Seth Kim-Cohen (2009) sobre a arte sônica não coclear (*non-cochlear sonic art*). Para o autor, tais práticas recusam a ideia de um som auto suficiente, isento de mediação discursiva, e propõem deslizes em que o sonoro se constitui sempre em articulação com outros meios, processos e dimensões – textuais, conceituais, sociais e contextuais. Trata-se de nomadizar a prática, torná-la errante, que convoca a escuta para além da orelha, ativando um campo expandido de ressonâncias. [Você escuta esta batida?]

Os giros, como os ritornelos, distribuem o ritmo desse território movediço. Marcam pontos e os destroem, em uma coreografia do vaivém descompassado. Esse território é um espaço de vertigem, onde os eixos são buscados apenas para serem abandonados. Assim, os giros vão desenhando trilhas, que se desfazem, em caosmoses, como uma britadeira em uma sauna, simultaneamente construindo e destruindo o espaço. [Você escuta esta batida?]



Figura 1. Claudio Moreira Pereira Júnior, *24H*, 2024. Led-neon, 60 x 55 cm. Florianópolis/SC. Fonte: acervo do artista.

Dessas perguntas, sentidos e fluxos, tento investigar possibilidades de maquinar o conceito de transléxico por meio de seus desdobramentos e cartografar sua condição transitiva no acontecer do mundo. Tais movimentos implicam questões da teoria radical da tradução de Haroldo de Campos e algumas pistas do método cartográfico, tensionando a tradução e a transcriação (Campos, 2015) com o pós-estruturalismo, especialmente de Deleuze e Guattari (2011). Articulados em processos gráficos, sonoros, performáticos e textuais, implicando diferentes passagens como atos ou modos de proceder que provocam o transléxico em seu acontecer como *rave* transléxica nesta pista-texto sônica não coclear. Os caminhos que se apresentam envolvem a articulação de k-cartografias, dada essa ênfase no processo e no acontecimento, bem como o descentramento e as possibilidades de desdobramentos tradutores e intraduzíveis, flexionados em uma grande pista de dança que *ok*,

tem gente que fuma e a gente fica com cheiro de cigarro no cabelo. E que *ok*, talvez a gente se irrite com uma transição equivocada do *DJ*. Mas o que vale é acessar esse nomadismo da pista, que desembaraça os órgãos do corpo e é extrínseco aos aparelhos reguladores do Estado.

As k-cartografias envolvem, sobretudo, um modo de acompanhar a transitividade do transléxico, configurando-o em agenciamentos potentes que se abrem à imprevisibilidade e ao acaso, torcendo os sentidos usuais de tradução e propondo-a como um processo de abertura. Não se trata, pois, de uma relação entre forma e conteúdo, mas de metamorfoses contínuas – processos transléxicos implicados, dialógicos e dançantes – de caráter rizomórfico, dada a dimensão heterogênea, aberta e em multiplicidade do rizoma. De que modos as k-cartografias podem mobilizar os processos de escrita e outras proposições artísticas? Novamente, essas perguntas lançam as batidas dessa pista. Podendo voltar ou não. Podendo ser respondidas ou não. Perguntas-problema que aumentam o *BPM*[4] da leitura e possibilitam as digressões rítmicas desta pista-texto. Estou pescando algumas contribuições do *método* cartográfico para pensar sob/sobre a tradução: fazer tremer os sentidos das práticas tradutoras-transléxicas em suas possibilidades. Em outras palavras, há um impulso nos processos de escrita, que passam pela tradução e é articulado pelas k-cartografias: o impulso de articular fabulações criadoras, talvez por sua capacidade porosa de inventariar outros mundos a partir das forças que atravessam o mundo, intervindo cultural e politicamente, questionando como conceber conceitos, vocabulários e imagens para apreender esta crise extraordinária em que vivemos, que é sobretudo da representação e da linguagem.

Entre 2020 e 2022, a minha investigação sobre os desdobramentos do termo transléxico em proposições artísticas foi criando volume,

4 BPM é a sigla para *beats per minute*, termo que designa o número de batidas por minuto que compõem uma faixa sonora, sendo uma medida da pulsação rítmica que o/a *DJ* manipula ao mixar. O BPM informa a velocidade do som, mas também pode ser entendido como índice de intensidade corporal, estado afetivo ou disposição energética. Neste rodapé, pergunto-me: quais variações de BPM atravessam o próprio texto? Quais acelerações, desacelerações, pausas e/ou desvios de compasso modulam a leitura? As palavras, quando escutadas-lidas, não se mantêm em um tempo constante, elas vibram em uma variedade de velocidades, instauram leituras-sônicas que se intensificam e se distorcem. Como medir o BPM de uma frase escrita? Ou de uma pergunta que suspende ou continua a batida?

resultando em investigações que anteciparam questões teóricas e práticas manifestadas em trabalhos posteriores. Em 2020, realizei meu Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), intitulado *provisório concentrado* (2020), em que busquei dar características do campo magnético da pesquisa como pistas dos movimentos que constituíram o trabalho: algo de provisório que se concentrou.

Esse trabalho culminou em uma performance durante a defesa, bem como em uma publicação de artista e uma exposição. A publicação reuniu o material investigado, apresentando uma série de processos que exploravam a tradução como prática artística. Nessa pesquisa, aproximei-me dos experimentos com a linguagem realizados por artistas advindos da virada textual na arte, derivando de propostas conceituais sobre os limites físicos e a prática de escrita por artistas. Kotz, em *Words to be Looked at: Language in 1960 Art* (2007), destaca como, sob rótulos como *Fluxus*, arte *pop*, arte conceitual, texto e imagem, as palavras proliferaram na arte desde a década de 60, em complexa relação com poesia, performance e música experimental. A linguagem, em suas diversas formas, tornou-se fundamental nas práticas artísticas. Kotz analisa práticas em que a linguagem foi reduzida a um objeto isolado, fragmentado e esvaziado de expressão e significado. Em suas análises, percorre as partituras-acontecimento[5] de artistas que utilizaram táticas conceituais.

Esses experimentos sugerem uma revisão do *modus operandi* gramatical, deslocando-o do regime grafocêntrico para um espaço politicamente flexionado, de atuação social, justificando o uso experimental da linguagem por meio de composições gramaticais, traduções e *jogos* de linguagem como objeto artístico ou de estudo.

Tais aproximações culminaram em traduções de trabalhos como modos específicos-abertos que foram desenhando possibilidades de

5 *Em Partituras-acontecimento* (2020), Avellar propõe a tradução de *event scores* como *partituras-acontecimento* onde, a partir disso, percorre as proposições de George Brecht e outros artistas *Fluxus*, alinhando-as ao conceito deleuziano de acontecimento. Essa escolha sublinha as partituras-acontecimento em sua dimensão menos espetacular, mais alinhadas à escala das experimentações do *Fluxus* dissolvidas na vida. A autora percorre essas práticas com questões contemporâneas, como os automatismos técnico-linguísticos do capitalismo financeirizado, posicionando as partituras em suas dimensões críticas e políticas que atravessam arte, vida e filosofia.



propor a própria noção de tradução como prática artística em si, processo que foi inicialmente denominado como *cover*. Esse conceito surgiu da proposta inventiva de operar entre processos de escrita, escuta e leitura, modulando-os em procedimentos heterogêneos articulados pela tradução como prática artística, situada na fronteira tênue entre escritor-leitor-editor-*DJ*, ativada enquanto produção-tradutora desejante – uma atividade de leitura e reescrita entre essas quatro modalidades. A ideia não era reduzir as obras a suas narrativas iniciais, mas proliferar modos distintos de leitura que as compreendessem. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o *cover* funciona como um processo em contágio, cada tradução, uma discotecagem. O *DJ*-artista-tradutor--transléxico *remixa* materialidades para compor *mashups* texto-imagéticos seguindo uma lógica de ritmos e *beats* textuais e visuais.

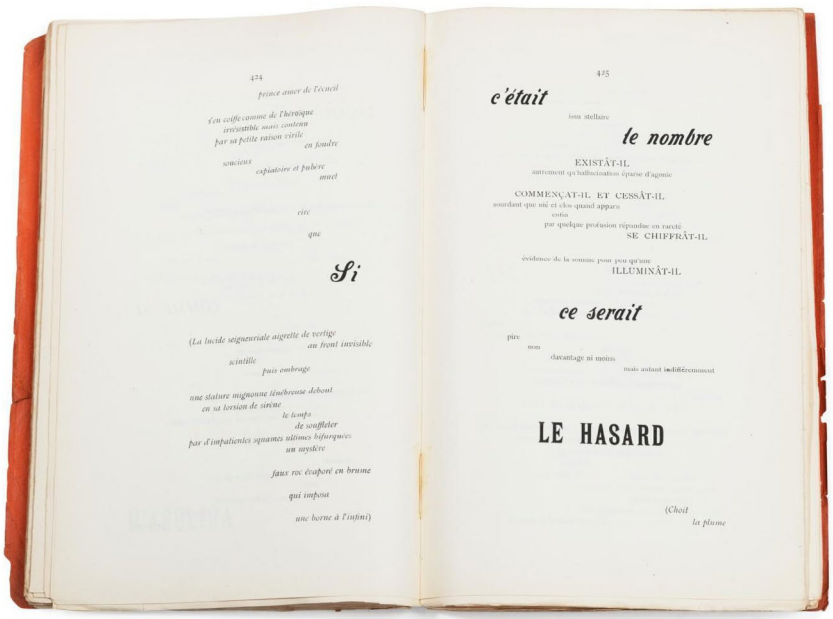


Figura 2. Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1896. *Offset*, 165 x 258 mm, primeira edição. Fonte: Pichler, 2025.

Para intensificar os deslocamentos dispersivos, passei a compreender a tradução como uma ação complexa, capaz de enfatizar outras configurações relacionais a partir de uma matriz. Essa compreensão implica transposições entre linguagens distintas, operando como espécies de traduções intersemióticas. Nesse sentido, a tese do artista Julio Plaza acerca da tradução intersemiótica consiste "na interpretação de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura" (Plaza, 2019, p. 2).

Um exemplo de tradução intersemiótica é a leitura feita por Marcel Broodthaers, em 1969, do poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, em que o artista visual fez uma versão estritamente gráfica do poema, cobrindo as palavras com barras negras, enfatizando a espacialidade tipográfica das palavras. Em 2009, Michalis Pichler propôs uma dobra na tradução de Broodthaers com a obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [musique]*, apropriando-se do *layout* proposto por Broodthaers e convertendo as barras negras em partitura, transformada em sons emitidos por um órgão de barril.

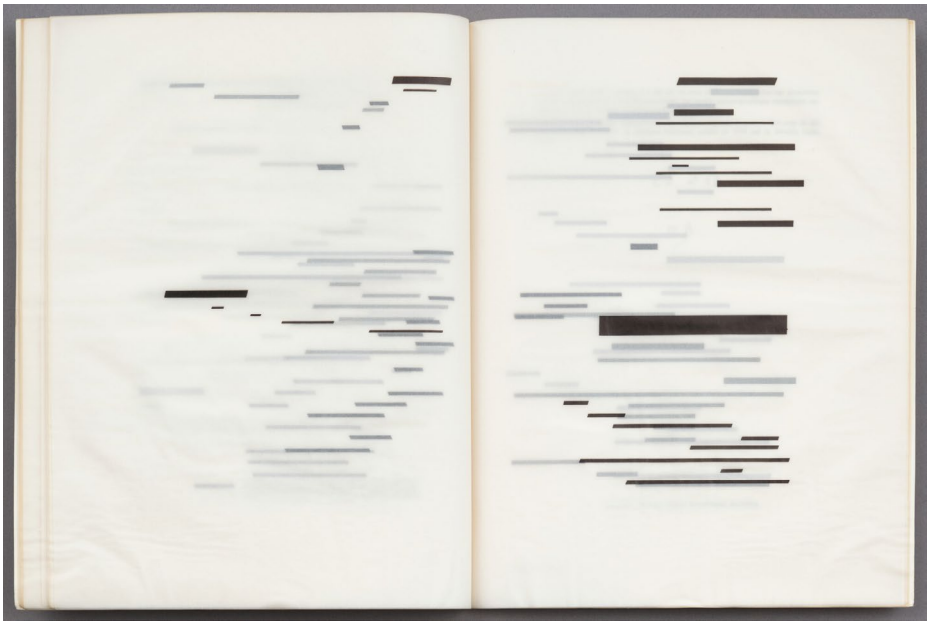


Figura 3. Marcel Broodthaers. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. 1969. Litografia *offset*, 32 páginas, página (cada): 32,5 × 24,7 cm; formato total (fechado): 32,5 x 25 x 0,3 cm.
Fonte: The Museum of Modern Art, Nova Iorque, Estados Unidos da América.



Figura 4. Michalis Pichler. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [musique]*, 2009.
Fonte: Youtube.

Como um conceito que modula processos artísticos, *cover* envolve dois procedimentos distintos: *cover transléxico disfórmico* e *cover disléxico*. O primeiro, busca estabelecer uma relação direta com sua fonte, que entra em processo de reconfiguração para se desdobrar em outras formas de apresentação, proliferando distintos modos de leitura. O segundo, estabelecendo uma relação indireta, acaba por se perder da fonte, como um procedimento tradutor de abandono total.

Um exemplo de *cover transléxico disfórmico* é a peça *COVER*, que ocupa tanto a capa quanto a contracapa da publicação impressa do TCC, como uma sobrecapa que a envolvia. O termo *cover*, de acordo com site do Cambridge Dictionary, pode ser traduzido tanto como "cobrir" quanto como "cobertura, capa, proteção", ou se referir a grupos e pessoas que imitam artistas, cantores ou bandas. O trabalho consiste na palavra *COVER* escrita em branco sobre um fundo preto. A peça, ao envolver o material, omite informações importantes como título e autoria, achatando tudo em um gesto gráfico-transléxico que produz uma obliteração na própria pesquisa. Esse procedimento *cover transléxico disfórmico* é uma tradução de "julgue um livro pela sua capa"[6], frase-título-obra de uma exposição proposta por Lawrence Weiner em 1991, que está presente como citação-apropriada na primeira página da publicação e estabelece uma relação direta com a capa-*COVER*.

Como problematização e desdobramento do termo transléxico, salientando o desenrolar das investigações artísticas que o implicam, optei por engolir ambas as propostas de *cover* para achatá-las e mixá-las em uma palavra-operação. A partir disso, tento acessar o que pode, afinal, o transléxico para compor com o que o atravessa.

1.2. COMEÇAR DE NOVO [COMO K-CARTOGRAFAR UMA *RAVE TRANSLÉXICA*?]

Como algo que vai deslizando no acaso, a cartografia apareceu como possibilidade conceitual-metodológica durante a dissertação, especificamente devido à recusa à organização que é própria desse tipo de pesquisa. Nada contra, mas sinalizar quais caminhos utilizei para compor esses processos investigativos integra o esforço desta empreitada. Como fazer uma tradução que não seja metafórica? De que modos uma pesquisa pode se arquitetar como um processo tradutor que não se concretiza como produto, mas um processo em aberto e dialógico? Quero deslizar a tradução de um campo literário, colocá-la em reação química-elétrica nas Artes Visuais e tensionar vizinhanças

6 No original: "*You can tell a book by its cover*".

para, talvez, a partir dessa poção-pelante, fazer processos transléxicos que diluam as fronteiras desses campos.

Ao buscar como referência o conceito de cartografia de Deleuze e Guattari (2011), como modo de produzir e acompanhar o rizoma em seu acontecer descentralizado, faço um redemoinho elíptico na escrita para lançar-constituir um plano de diversidade, que está em constante rearranjo – como abalo sísmico, movimento tectônico daquilo que compõe a Terra e a pista de dança. Essa dança-tectônica, amarração geológico-filosófico-político-artística, convoca justamente a atitude metodológica, que não unifica de modo totalizante, mas subtrai do único: fórmula n-1. Menos o Uno. Abalo na noção de identidade, naquilo que cristaliza. K-cartografar. Rizoma não tem centro. Valer-se do rizoma como força performática, de experimentação, é o que a cartografia propõe, e eu dobro no *k-tempo* e lanço como k-cartografia. Toda cartografia envolve o caráter de intervenção: se revezando o tempo todo com o mundo.

A palavra cartografia está por todo canto: é um termo em disputa, expropriado como chavão, *gracinha decorativa* naquilo que ela deveria problematizar. Bem bonitinhas e paradinhas, como pura finalidade, só reproduzindo um formalismo besta, cheio de Objeto, Sujeito e Hiperfaturação. Meu lance não é monopolizar o termo como se fosse perfume caro, mas acessar sua proposta revolucionária, deixada de lado nesses contextos reativos em que é usada para fazer *frufru* porque é *fofuxo* chamar de cartografia. Vamos abrir um Salão de Beleza? Como então, atritar essa noção reativa de cartografia? Apelar para indefinições a partir dessa problematização? Calcá-la em sua proposta revolucionária, nomadizá-la? Talvez caiba passar, brevemente, por possíveis implicações em torno das palavras método e cartografia.

Método é uma palavra de ordem, como seu caminho etimológico imprime: *metá* (reflexão, raciocínio, verdade); *hódos* (caminho, direção) – a definição de um caminho (Escóssia; Kastrup; Passos, 2009, p. 10). Por eles, a ciência moderna busca representar objetos. Já a cartografia, acompanhar os processos. Nesse sentido, a cartografia envolve uma reversão do *metá-hódos* em *hódos-metá*, não pretendendo alcançar metas pré-traçadas, mas cartografar o processo. Reversão que consiste "numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado como atitude" (Escóssia;

Kastrup; Passos, 2009, p. 10). Em vez de metas, as pistas são propostas como guias, que fazem o percurso da pesquisa. Uma atitude que produz aberturas, renuncia a orientações pré-prontas e se direciona tanto ao desconhecido quanto ao conhecido, para desconhecer de outro modo.

Ao comentar a prática de um cartógrafo, Suely Rolnik (2011, p. 51) sinaliza que "tudo o que serve para cunhar matéria de expressar e criar sentido, é bem-vindo". Por esse ângulo, ao me valer de uma posição que se envolve com as paisagens cuja formação acompanho, no contágio, implicado-imbricado, absorvendo materialidades de qualquer precedência para as transvalorar, esses textos acabam por se tornar essa tradução dilatada, um grande processo transléxico. Uma *rave transléxica* contínua. Não há prioridades de formas, frequências, linguagens ou estilos. Abrindo-se para além de um campo literário ou artístico, jogando com forças de distintas direções, o transléxico é um verbo em devir cartográfico. Um verbo dançando na pista. Uma boca grande, vampiresca e gulosa.

1.3. COMEÇAR DE NOVO

"Começar de novo" é o início de um dos parágrafos de *Composition as Explanation*, de Gertrude Stein (2024), em que apresenta seus processos de escrita atrelados a uma proposta de presente contínuo. Começar de novo, ela sinaliza, é o movimento no qual a diferença aparece. O acontecimento se faz. Momento em que a linguagem como representação, narratividade, craquela. Todas as coisas são o mesmo, exceto a composição. E como a composição é diferente e sempre será diferente, todas as coisas não são o mesmo. Gertrude Stein ou eu? Quem disse isso?

1.4. COMEÇAR DE NOVO [ATRAVESSAMENTOS DA FESTA SÍGNICA HAROLDIANA NA *RAVE TRANSLÉXICA*]

Começar de novo é traduzir? Pensar pela diferença? Quando um *DJ* toca e erra a sincronia da batida, começa de novo. A todo instante algo começa de novo. Começando de novo. Todo livro tem suas fontes, é feito de leitores (aspirantes a escritores) que leem os livros de outras pessoas. Todo livro é criado a partir de outro livro e, portanto, à sua maneira, todo



livro é uma tradução de outro. Um começo de novo de outro. Todas as coisas são feitas a partir de outras coisas, e todas as coisas e todas as pessoas têm precedentes e, portanto, todos nós somos traduções. De uma forma ou de outra. Ou de outra. Quem, realmente, poderia contestar o fato de que os livros vêm de outros livros e de que todos nós, de fato, temos precedentes? Você poderia?

Escrever é traduzir, escreve Haroldo de Campos (2015) em um ensaio sobre Valéry.

As direções abertas e as pistas deixadas por Haroldo de Campos, especialmente suas problematizações sobre tradução e propostas conceituais tradutoras, impulsionam muitos dos movimentos que tento articular em m/eus processos investigativos. Ele propõe a tradução não só como criação poética, mas como crítica, uma forja de obliterações a partir de um *original*. Seus projetos tradutórios eram constantemente reelaborados e propostos como conceitos, desde a ideia inicial de tradução como recriação até a cunhagem de termos como transcriação, reimaginação, transluciferação, entre outros. Essa empreitada e a cadeia de conceitos propostos por Haroldo expressam seu descontentamento com a ideia "naturalizada" de tradução, atrelada a "pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido 'significado transcendental' do original)" (Campos, 2015, p. 79).

Haroldo ainda descreve o tradutor-transcriador como o coreógrafo da dança interna das línguas. Para ele, o conteúdo deve ser entendido como uma possibilidade múltipla dentro dessa coreografia itinerante. A transcriação, em linhas gerais, envolve trabalhar com a fisicalidade do signo, sua materialidade e suas propriedades plástico-sonoro-gráficas, em um processo de reconfiguração em que o texto traduzido passa a ser entendido como "re-projeto isomórfico do original" (Campos, p. 10, 1981), a partir de um processo que produz diferença. Campos chama isso de física da tradução, em que a carga embutida no que será reconfigurado se refere à produção de diferenças dentro do que se traduz. Uma recusa à subalternidade da língua pura e à tirania do *logos* preestabelecido para tornar a tradução um empreendimento possuído por demônios, uma empreitada luciferina, que vai obliterar o original e fazê-lo se tornar a tradução de sua própria versão traduzida.

Haroldo compara a tradução a uma transfusão de sangue, uma prática sanguinária, vampiresca, um nutrimento pelo sangue alheio que sugere o esvanecimento de limites em um diálogo, dando ênfase à criação múltipla. "A tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei transluciferação" (Campos, 1981, p. 208). Ou seja, a transluciferação implica em traduzir a forma rígida e duradoura do original, transformando-o numa dança circular que apaga a origem. A *rave* transléxica embriaga-se na Festa Sígnica haroldiana, compondo sua pista intensiva – um espaço que rejeita a continuidade e exige um sacrifício, onde a identidade se desintegra para dar lugar a revezamentos intensivos.

A Festa Sígnica haroldiana é isso, pelando em *slow-burn*, carregada por sua violência contínua que produz sacrifícios sanguinários do texto-fonte. De modo que o que se traduz, aquilo que bebe dos nutrientes da fonte, modula, altera, o que foi traduzido. Há uma transmutação fusional, relacional mesmo. Me parece evidente que todo processo tradutor-transcriador busque abandonar a noção de identidade, se direcionando aos híbridos melados, às multiplicidades. Trata-se de um confronto e problematização com o outro, humanos e não humanos, a partir de experimentações que o desloquem de seu domínio, para os apreender como forças que convocam o afeto: o impacto. Modos de produzir uma tensão deflagradora de processos de criação de si e do mundo, como procedimentos que privilegiam as diferenças sobre as analogias, as transformações sobre as identidades, os revezamentos e alianças como superação da cópia e influência.

RAVE TRANSLÉXICA CONTINUUM 24H

Atravessar o conceito de transléxico, com suas implicações k-cartográficas e transluciferantes, insistindo em suas fraturas, excessos e desdobramentos, constitui um dos gestos que orientam essa empreitada. Trata-se de um acompanhamento que, em doses de acoplamento, reverbera em camadas teóricas, gráficas, discursivas e sonoras entre texto e corpo, corpo do texto e texto do corpo expandindo-se em tramas



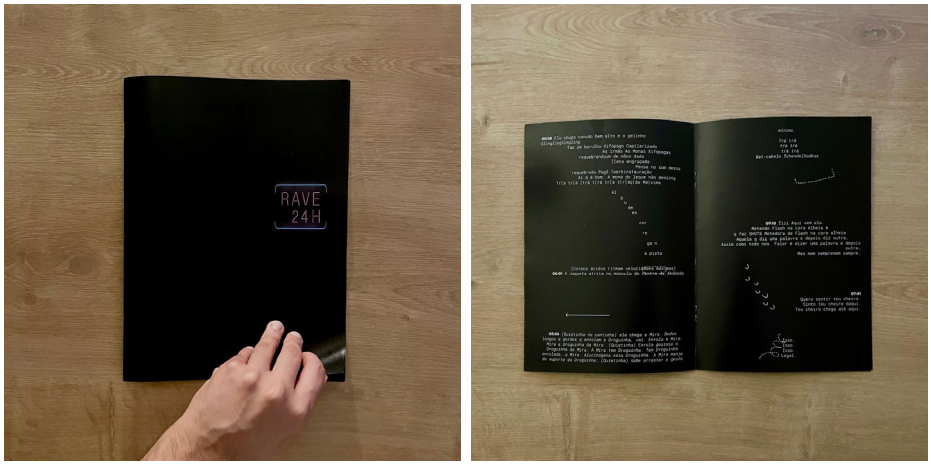


Figura 5-6. Claudio Moreira Pereira Júnior. *Rave transléxica continuum 24h*, 2024. Impressão *offset*, 12 páginas, página (cada): 14,8 x 21 cm; formato total (fechado):14,8 x 21 cm. Tiragem: 50 exemplares. Editora: Molécula. Fonte: acervo do artista.

ficcionais, onde a tradução possibilita a ficção e a ficção se apresenta como rastro da tradução-transléxica.

É nesse entremeio que se inscreve um dos desdobramentos da minha dissertação *Notas da tradução* (Pereira Júnior, 2025) onde, vale lembrar, processos transléxicos engendraram texturas heterogêneas, modulando-se entre proposições artísticas, camadas conceituais e contaminações afetivas. Tal processo culminou no projeto *Rave Transléxica Continuum 24h* (2025), publicado, entre outras versões, como texto que abriu a dissertação, um texto espacialmente disposto sobre uma pista de dança, tramado como arena transléxica marcada por dicções entrelaçadas. No compasso errático de beats truncados, o texto se fez *rave*, distribuindo-se em 24 blocos. Cada bloco, dobra de tempo, linguagem e espaço, instaura uma simultaneidade em que temperaturas e dicções se manifestam para se dissolverem em uma pista polifônica, que, por sua vez, se configura como um espaço de contaminação, ou melhor, de *remixagem* – em um continuum de si mesma. Pedaços de textos teóricos sobre *rave*, proposições de artistas visuais, fragmentos literários, papos de corredor que acontecem na pista, Sims e Nãos se sobrepondo em redemoinhos texto-gráfico-espaciais. Ao fundo, um som de batidão 150 bpm amplifica.

Artistas como Mira Schendel e Vito Acconci emergem como personagens nesse território híbrido-melado, performando ao lado de *crelazer*s de Hélio Oiticica, enquanto *monas xifópagas* desdobram *twerk-instaurações* em ficcionalizações de pulso literário, mesmo não se encerrando nisso. Corpos em dissolução que se tornam passagens, ritmos e intensidades. Gertrude Stein ressoa ao fundo, seus engasgos/repetições textuais operando como ritornelos que instauram um presente insistente, um tempo que se refaz em lapsos, um presente-sonoro que se desdobra como uma massa textual emperrada, explosiva e fugidia.

Talvez uma das tarefas das tradutoras-transléxicas e dos tradutores-transléxicos seja justamente cartografar/propor a transitividade transléxica em seus agenciamentos potentes, fazendo pipocar os excessos daquilo que não se traduz. Talvez o transléxico sublinhe justamente aquilo que já foi dito em distintas línguas e de distintos modos: não temos muita certeza se tudo pode ser mesmo traduzido. A questão que eclode é: como desconhecer a tradução para a instalar como dispositivo de desconhecimento?

REFERÊNCIAS

AVELLAR, Daniela. Partitura-acontecimento. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

CAMBRIDGE DICTIONARY. Cambridge Dictionary: inglês-português. Disponível em: https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/. Acesso em: 10 jun. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. Transcriação. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, Haroldo de. Transblanco. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CHIONG, Kathryn. Words Matter: The Work of Lawrence Weiner. Nova Iorque: Columbia University, 2013.

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Tradução: Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Guilherme P. C. da Silva, Janice Caiafa e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 2011.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Pistas do método cartográfico: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KIM-COHEN, Seth. In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art. Nova Iorque: Continuum, 2009.

KOTZ, Liz. Words to be Looked at: Language in 1960s Art. Cambridge: The MIT Press, 2007.

PICHLER, Michalis. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [musique], 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk-7zxQ. Acesso em: 10 jun. 2025.

MORAIS, Fabio. Escritexpográfica. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

MORAIS, Fabio. Palavras para serem vistas: a linguagem na arte dos anos 1960. In: Hay en Portugués? Florianópolis: Par(ent)esis, 2016.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEREIRA JÚNIOR, Claudio Moreira. Provisório concentrado. Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

PEREIRA JÚNIOR, Claudio Moreira. Notas da tradução. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

PEREIRA JÚNIOR, Claudio Moreira. Rave transléxica continuum 24h. Criciúma: Molécula, 2024.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

STEIN, Gertrude. Estrofes em meditação. Tradução: Júlia Manacorda. São Paulo: Machado, 2024.

WARK, McKenzie. Raving. Durham: Duke University Press, 2023.



Claudio Moreira Pereira Júnior é mestrando em Artes Visuais (Processos Artísticos Contemporâneos) pela UDESC, especialista em Arte-Educação e Docência no Ensino Superior pelo UNIAN/SP (2023) e bacharel em Artes Visuais pela UDESC (2022). Docente nos cursos de Artes Visuais (Bacharelado e Licenciatura) na Universidade do Extremo Sul-Catarinense (UNESC), e, desde 2022, coordena o selo editorial Molécula.
E-mail: claudwho@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9056-9812
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0420775665516011

Artigo recebido em 05.03.2025. Aceito em 03.06.2025.



A ESCRITA COMO DESFIGURAÇÃO: DEBATES ENTRE MIRA SCHENDEL E MIRTHA DERMISACHE

Andréia Paulina Costa

Resumo: Este artigo investiga a escrita como forma de desfiguração na obra de Mira Schendel e Mirtha Dermisache, analisando suas estratégias visuais e discursivas diante da repressão política. Explora-se a relação entre rabisco, garatuja e a fragmentação do discurso como formas de resistência e experimentação.

Palavras-chave: Escrita. Desfiguração. Arte contemporânea. Mira Schendel. Mirtha Dermisache.

WRITING AS DISFIGURATION: DEBATES BETWEEN MIRA SCHENDEL AND MIRTHA DERMISACHE

Abstract: This article investigates writing as a form of disfiguration in the works of Mira Schendel and Mirtha Dermisache, analyzing their visual and discursive strategies in the face of political repression. It explores the relationship between scribbles, doodles, and discourse fragmentation as forms of resistance and experimentation.

Keywords: Writing. Disfiguration. Contemporary art. Mira Schendel. Mirtha Dermisache.

INTRODUÇÃO

> Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo (Didi-Huberman, 2015, p. 29).

A noção de vertigem, entendida como aquilo que nos desloca do momento presente ou nos faz sair do lugar – seja pela presença do novo ou pelo que perturba – está presente na obra destas artistas. Há um ponto de encontro entre suas poéticas, especialmente na dimensão do discurso, onde palavras, letras e falas se misturam, procuram um espaço e produzem uma escrita indefinida, carregada de significados irreconhecíveis e abstratos.

Mira Schendel e Mirtha Dermisache compartilham em suas histórias rastros da repressão e da violência política. Ditaduras, guerras e o nazismo são alguns dos temas que tangenciam suas trajetórias e, por vezes, marcam suas práticas artísticas. Este texto pretende refletir sobre esses interstícios de fala e silenciamento, presentes na estratégia do rabisco, da garatuja e da indeterminação em suas poéticas. Aqui, a vertigem é abordada como desfiguração e desconstrução da imagem e do discurso, que buscam conforme expresso por Mira Schendel (2024, p. 58): "apontar uma estação em um dos múltiplos caminhos possíveis rumo à articulação do valor e da meta da vida" .

A EXPLOSÃO DAS PALAVRAS E O ATO DISRUPTIVO DA ESCRITA

Mira Schendel, nascida na Suíça e de origem judaica, iniciou seus estudos em filosofia e arte em Milão. Devido à perseguição nazista, fugiu para Sófia, na Bulgária, depois para Sarajevo, na Iugoslávia, e, em 1949, migrou para o Brasil com seu companheiro Josip Hargesheimer, o qual conheceu no Leste Europeu. Já Mirtha Dermisache, argentina, nascida em Lanús, província de Buenos Aires, foi professora e criadora do *Taller*

de Acciones Creativas (TAC). Ambas desenvolveram uma abordagem visual da escrita que desafia a legibilidade tradicional, explorando a indefinição gráfica como elemento expressivo.

Em suas produções, as palavras se tornam explosões gráficas, desafiando o impacto visual dos discursos e sua fragilidade simbólica e imagética. Ambas participaram ativamente de seus respectivos cenários artísticos, engajadas em debates intelectuais no campo da filosofia, linguística e psicanálise. Dermisache teve forte participação na rede de arte postal, com diversas publicações, aproximando-se do *Centro de Arte y Comunicación* (CAyC) e de Jorge Glusberg, além de Guy Schraenen (Costa, 2021, p. 50, 84; Ehleiter, 2024, p. 4). Mira Schendel, por sua vez, participou de importantes exposições no Brasil, como a *9ª* e a *10ª Bienal de São Paulo* (1967 e 1969, respectivamente), *Panorama da Arte Brasileira* no MAM/SP (1969, 1971, 1974, 1977) e mostras no MAC/USP. Integrou também a *34ª* e *39ª Bienal de Veneza* (1968 e 1978 , respectivamente) e a exposição *Poesia visual* no Museu Lasar Segall (1974).

Schendel combinava textos em alemão, português e italiano com símbolos matemáticos, garatujas e letras espelhadas. Essas escolhas evidenciam transições e transcrições dos diversos momentos de sua trajetória de vida. A opção técnica pela gravura é fundamental para compreender os movimentos vertiginosos de reconstrução desses símbolos. O ato de gravar, de sulcar uma superfície como o metal ou o monotipo, técnica favorita da artista, coloca seu valor no discurso. Os traços riscados não necessitam de repetição: eles se apresentam como uma escrita automática, evocando técnicas surrealistas (Fabris, 2005).

As emoções impressas pelo gesto variam entre lentidão e calma, em alguns momentos, e intensidade voraz e incisiva, em outros. A força da impressão no decalque do monotipo gera contrastes entre massas claras e escuras, promovendo ritmos diferentes na escrita e nos rabiscos. Essa mesma lógica se aplica à poética de Mirtha Dermisache, sobretudo no trabalho *Diario 1, Año 1* (1972), onde as variações de peso e volume dos traços em nanquim estruturam uma linguagem gráfica semelhante ao formato jornalístico.

O período ditatorial teve impacto significativo na produção artística de ambas as artistas. A censura imposta não apenas no Brasil, mas

em toda a América Latina, forçou os artistas a encontrarem formas de expressão que desviassem de uma abordagem direta das questões sociais e políticas. Como apontado por Otília Beatriz Fiori Arantes:

> Com o AI-5 e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo ao encontro da voga internacional do *underground,* os artistas nacionais que permaneceram no país buscaram na marginalidade das instituições e na exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos (Arantes, 1986, p. 77).

Nesse contexto, muitos artistas se voltaram à experimentação, ao anarquismo e ao individualismo como bandeiras, resultando em uma fragmentação da produção artística, dificultando sua categorização dentro de tendências específicas.

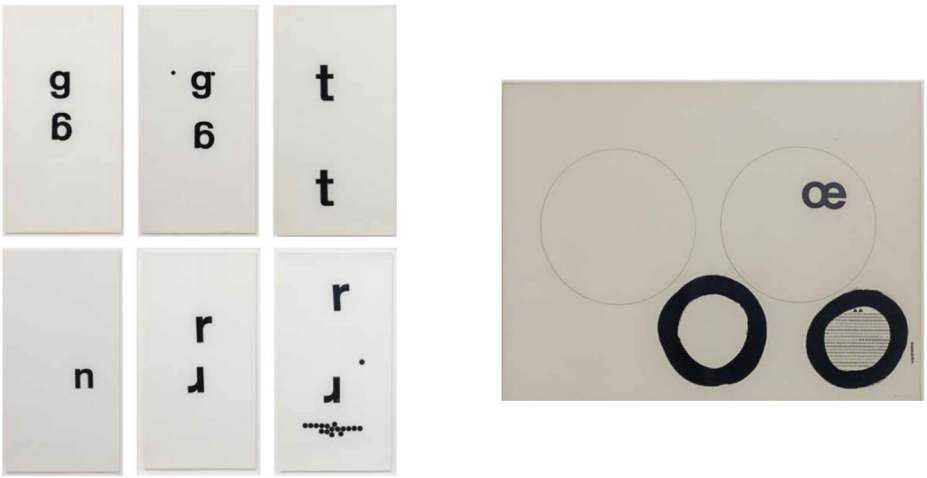


Figura 1. Mira Schendel. *Sem título*, década de 1970. *Letraset* sobre papel. Dimensões variadas. Fonte: Venancio Filho, 2018.



Figura 2. Mirtha Dermisache. *Diario 1, Año 1*, 1972. Impressão offset sobre papel. 47 x 36,6 cm.
Fonte: Gache, Schraenen, Pérez Rubio *et al*., 2017.

A ARTE COMO RESISTÊNCIA E DENÚNCIA

No contexto da repressão política, a arte se tornou um meio de resistência e denúncia. No Brasil, segundo Aracy Amaral (2013), Roberto Schwarz (2007) e outros intelectuais, a elite cultural paulista e carioca se movimentava furtivamente para se preservar da vigilância e censura.

Na Argentina, a situação era semelhante. Apesar da forte vigilância e retaliação cultural (Mesquita, 2015), o país teve uma produção visual intensa, impulsionada pelo *Centro de Arte y Comunicación* (CAyC) e pelo *Instituto Di Tella*, sob a liderança de Jorge Glusberg. Um dos momentos mais emblemáticos de resistência foi o evento *Tucumán Arde*, no qual

Mirtha Dermisache participou ao lado de artistas como Graciela Carnevale e León Ferrari. Esse movimento denunciava as políticas repressivas do governo argentino:

> *Tucumán Arde* foi assim chamado porque abordava a situação da província de Tucumán, que, em 1966, sofreu o fechamento de onze engenhos de açúcar, no que a ditadura de Onganía chamava de 'Operativo Tucumán' [...]. O Grupo de Artistas de Vanguarda integrantes de Tucumán Arde propôs uma ruptura com a arte institucional e oficial, buscando expor a deformação dos fatos promovida pelos meios de comunicação (Garin, 2018).

A arte, portanto, não era apenas estética, mas também política. León Ferrari (1968 *apud* Mesquita, 2015) ressaltou essa função crítica ao afirmar que o significado por si só não faz uma obra de arte. Segundo ele, os jornais estavam repletos de significados que as pessoas liam com indiferença. Assim, a proposta era reorganizar esses significados dentro de obras de arte que potencializassem sua eficácia comunicativa e perturbadora:

> Nosso trabalho consiste em procurar materiais estéticos e inventar leis para organizá-los ao redor dos significados, de sua eficácia de transmissão, de seu poder persuasivo, de sua clareza [...]. A arte não será nem beleza nem novidade, a arte será eficácia e perturbação (Ferrari, 1968).

Essa abordagem se reflete na obra de Mirtha Dermisache, como no *Diario I* (Figura 2) de 1972, que evoca a visualidade dos jornais da época. Seu trabalho reorganiza a estrutura da notícia, utilizando colunas, negritos e espaçamentos típicos da diagramação jornalística para evidenciar o impacto das mensagens visuais e escritas. Embora Dermisache tenha afirmado que sua intenção não era política, mas sim explorar a estrutura do discurso gráfico, sua obra inevitavelmente dialogava com os processos de repressão e censura:

> A única vez que me referi à situação política do meu país foi no Diario. A coluna à esquerda, na última página, é uma alusão

> aos mortos de Trelew. Isso foi em 1972. Fora essa tragédia, nunca quis dar um sentido político à minha obra. O que fiz e continuo fazendo é desenvolver ideias gráficas sobre a escrita (Dermisache, 2017).

Interessante observar esse posicionamento da artista, sendo que a mesma não tinha a intenção de seu trabalho se posicionar politicamente. Vale lembrar o mote tão expressivo e fundamental do *pessoal é político* das lutas feministas da década de 1970 e, nesse sentido, claramente, retomar a noção de toda produção visual é essencialmente política, seja no sentido micropolítico ou macropolítico (Rolnik, 2018).

A MATERIALIDADE DA ESCRITA E A DESCONSTRUÇÃO DO SIGNO

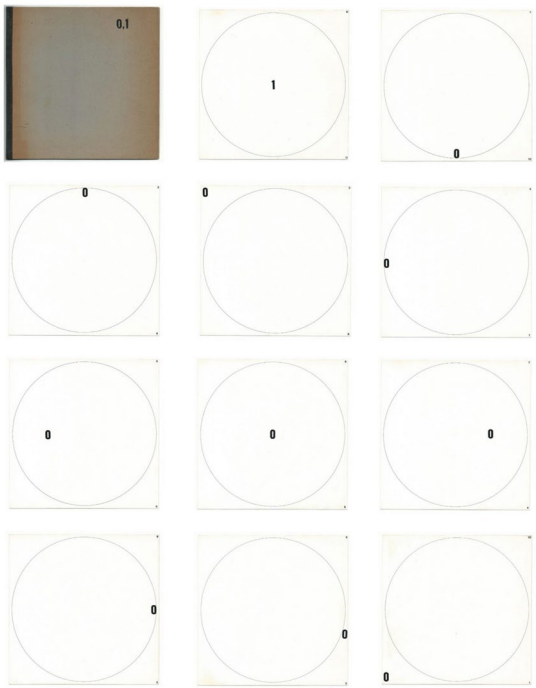


Figura 3. Mira Schendel. *Sem título* (0,1) [Série *Álbuns*], década de 1970. *Letraset* sobre papel. 11 páginas, 20 × 20 cm cada. Fonte: Galeria Superfície, São Paulo, Brasil.



Figura 4. Mira Schendel. *Sem título* [Série *Cadernos*], década de 1970. *Letraset* sobre papel. 12 páginas, 21 × 30 cm cada. Fonte: Galeria Superfície, São Paulo, Brasil.

Os cadernos de Mira Schendel são um excelente exemplo de sua exploração da escrita como forma plástica e conceitual. Aracy Amaral (2013, p. 207-211) descreve como esses trabalhos, produzidos com *letraset* nos formatos quadrado e retangular, problematizam o espaço da escrita e a incompletude da fala. Intitulados *Anotações e cadernos*, essas séries apresentam elementos visuais soltos, que flutuam na página e criam uma poética do silêncio e da fragmentação.

A relação entre escrita e visualidade também aparece nas gravuras de Mira Schendel. Diferentemente do monotipo, que valoriza o gesto único e expressivo, a serigrafia proporciona uma reprodução mecânica, próxima à *perfeição* da impressão industrial. Essa escolha reflete a tensão entre a subjetividade do traço e a padronização da forma, um tema recorrente na obra da artista.

Na série *0,1* (Figura 3), década de 1970, ela trabalha com a ideia de contagem e movimento, explorando como o zero pode se deslocar em torno do círculo, criando um estudo conceitual sobre forma e trajetória. Em *Cadernos* (Figura 4), vemos o movimento gradual de uma linha reta, que se alonga e se desloca pelo papel, sugerindo um caminho gráfico em constante transformação. Esses trabalhos questionam os limites da linguagem visual e a possibilidade de uma comunicação não verbal baseada apenas em ritmo e composição.

Mirtha Dermisache também explorou a materialidade da escrita em seus trabalhos gráficos. Em *Texto* (Figura 5) de 1974, a artista produz um conjunto de traços que evocam uma tipografia inexistente, criando uma pseudoescrita que remete a uma linguagem esquecida ou indecifrável. Já em *Fragmento de História* (Figura 6), de 1974, a composição se organiza em blocos de rabiscos e linhas, sugerindo uma narrativa visual sem palavras.

Essas experimentações colocam em xeque a ideia de legibilidade e desafiam a função tradicional da escrita e da arte. Como destaca Didi-Huberman (2015, p. 21): "as imagens [...] instauram relações não intrínsecas, alterantes, transformadoras e, portanto, não subsancializáveis".

A escrita de Dermisache e Schendel, portanto, não busca transmitir um significado fixo, mas sim abrir espaço para interpretações múltiplas, onde o leitor-espectador precisa se envolver ativamente no processo de decifração.

A LINHA QUE NOS UNE: PERCEBER-SE E PERCEBER O OUTRO

A escolha da escrita como elemento central nas obras de Mirtha Dermisache e Mira Schendel não se dá de maneira arbitrária. Ambas utilizam a desconstrução e reconstrução dos símbolos gráficos como uma forma de experimentar a comunicação e sua materialidade. A escrita, nesses casos, transcende seu uso habitual e se torna um espaço de deslocamento, onde significados são continuamente construídos e desfeitos.

Schendel refletiu sobre essa questão em um de seus escritos, ao discutir a passagem da experiência imediata para a estrutura simbólica da linguagem:

> Os trabalhos ora apresentados são resultado de uma tentativa até agora frustrada de surpreender o discurso no momento de sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável e, portanto, sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (é que é o reino da linguagem), é, pelo contrário, anti-vida, no sentido de ser intersubjetivo, comum e esvaziado de emoções e sofrimentos. [...] Minha obra é a tentativa de imortalizar o fugaz e dar sentido ao efêmero. Para poder fazê-lo, é óbvio que devo fixar o próprio instante no qual a vivência se derrama para o símbolo, no caso, para a letra (Schendel, 2024, p. 57).

Esse trecho reflete como a escrita, para Schendel, não era apenas um meio de comunicação, mas um campo de conflito entre o efêmero e o permanente. A escrita como forma plástica permite que esse limiar seja explorado visualmente, tornando o gesto do traço um elemento de expressão subjetiva.

Quando colocadas lado a lado, as produções de Schendel e Dermisache apresentam um ponto de convergência que se manifesta por meio do rabisco, da garatuja e do gesto. Esses traços desordenados, quase caóticos, evocam a instabilidade e a multiplicidade de interpretações, aproximando-se do que Merleau-Ponty descreve sobre a percepção: "só se vê o que se olha [...]. Assim, a visão se desdobra: há a visão sobre a qual reflito [...] e há a visão que se efetua [...]. É transferido do 'pensamento de ver' à visão em ato." (Merleau-Ponty, 2013, p. 19-37).

O que vemos nos rabiscos de Dermisache e Schendel? Eles são apenas marcas aleatórias ou carregam uma lógica interna de significação? Suas composições provocam a percepção do espectador, exigindo uma leitura visual atenta, na qual o gesto se torna tão significativo quanto o signo. Isso fica claramente expresso em depoimento da artista:



> No dia em que recebi a carta de Roland Barthes, em 1971, senti que, depois de tantos anos dizendo "eu escrevo" e "é a leitura de quem a faz", quando li a parte em que ele diz "você sabia produzir um certo número de formas, que não são nem figurativas nem abstratas, mas que poderiam ser nomeadas sob o termo escrita ilegível", era tão importante que, pela primeira vez, alguém chamou meu trabalho de escrita, que, é claro, não pensei por um momento em mais nada. Naquela época, eu não sabia quem era Roland Barthes, nem tinha lido nada dele (Dermisache, 2017, tradução nossa).[1]

Diante dessa reflexão, os rabiscos de Mirtha Dermisache e Mira Schendel não são meramente formas aleatórias; eles carregam uma carga expressiva que convida o espectador a interpretar, sentir e participar da construção do significado. Essa característica aproxima suas obras em um campo expandido da escrita, onde os signos não se limitam à função informativa, mas tornam-se experiências visuais e corporais.

Há manchas de tinta diluída, espalhadas e borradas sobre o papel, permeando as linhas que desenham sentidos e ritmos. Em *Texto* (Figura 5), de Mirtha Dermisache, de 1974, vemos marcas que sugerem uma escrita interrompida, dissolvida no suporte, como se as palavras estivessem sendo apagadas ou desbotadas pelo tempo. Já em *Fragmento de História* (Figura 6), os traços formam um padrão que remete a um código indecifrável, evocando uma narrativa sem palavras, estruturada apenas pelo ritmo das linhas.

Esses trabalhos se aproximam da estética das anotações pessoais, diários gráficos e manuscritos antigos, nos quais o gesto da escrita é tão significativo quanto o conteúdo textual. O que está ali não é apenas uma tentativa de comunicação, mas uma presença física da artista no papel, um vestígio de sua ação e pensamento.

1 No original: "El día que recibí la carta de Roland Barthes, en 1971, sentí que después de tantos años diciendo: "yo escribo" y "es la lectura a partir de quien lo toma", cuando leí la parte donde él dice "usted supo producir una cierta cantidad de formas, que no son ni figurativas, ni abstractas, pero que se podrían nombrar bajo el término de escritura ilegible", fue tan importante que por primera vez alguien llamara escritura a mi trabajo, que por supuesto, no pensé ni por un instante en otra cosa. En ese momento, yo no sabía quién era Roland Barthes, ni tampoco había leído nada de él".



Figura 5. Mirtha Dermisache. *Texto*, 1974. Impressão *offset* sobre papel. Dimensões variáveis. Fonte: Gache, Schraenen, Pérez Rubio *et al*., 2017.

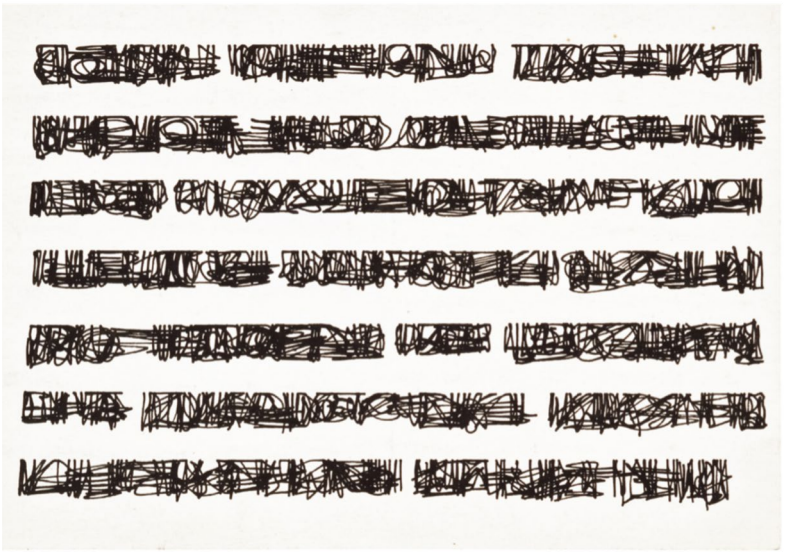


Figura 6. Mirtha Dermisache. *Fragmento de Historia*, 1974. Impressão *offset* sobre papel. Dimensões variáveis. Fonte: Fonte: Gache, Schraenen, Pérez Rubio *et al*., 2017.

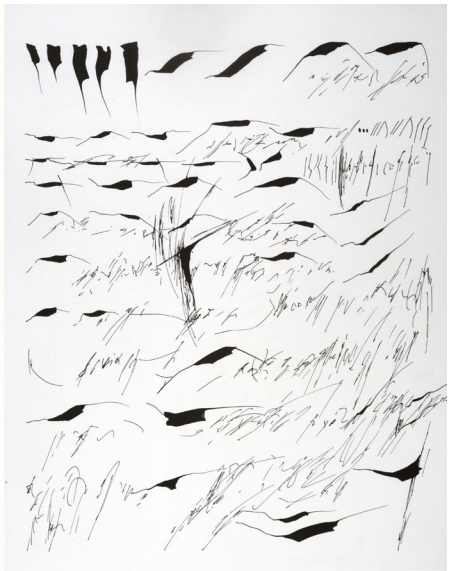


Figura 7. Mirtha Dermisache. *Sem título*, s/d. Impressão offset sobre papel. Dimensões variáveis. Fonte: Gache, Schraenen, Pérez Rubio *et al.*, 2017.



Figura 8. Mira Schendel. Vista da série *Monotipias*, década de 1970. Exposição Signals, curadoria de Paulo Venancio Filho, de 16 de janeiro a 22 de abril de 2018. Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil.

A relação entre escrita e corpo também aparece nas obras de Mira Schendel, podemos aqui pensar nas *Droguinhas* (1964-1966) e nas instalações em acrílico, onde o deslocamento das letras e a justaposição de símbolos sugerem uma coreografia visual da linguagem. Nessas composições, a leitura tradicional dá lugar a uma experiência sensorial, na qual o olhar percorre os elementos gráficos como se estivesse seguindo um fluxo de pensamento.

Essa abordagem remete à ideia de que a escrita não é apenas um meio de transmitir informações, mas um campo de experimentação estética. Edith Derdik descreve esse fenômeno da seguinte maneira:

> São verdadeiras coreografias no espaço do papel [...]. Sobrepõem-se umas às outras, formando camadas e mais camadas de rabiscos. A ocupação [...] é integral, às vezes parcial: no centro, nos lados, embaixo, em cima. Gestos largos e expansivos, gestos pequenos e introvertidos (Derdik, 2010, p. 73).

A escrita, nesse sentido, não é apenas um código a ser decifrado, mas uma forma de presença, um traço da existência que se manifesta no suporte. O rabisco, a garatuja e a fragmentação se tornam expressões do indizível, capturando momentos de pensamento, hesitação e fluxo criativo.

Mirtha Dermisache e Mira Schendel criam, assim, um diálogo com o espectador, no qual a leitura se transforma em um ato de percepção ativa. Seus trabalhos não oferecem respostas prontas, mas convidam à apropriação, ao envolvimento e à construção subjetiva do sentido, como proposição.

A VERTIGEM DA ESCRITA: ENTRE A FORMA E O INFORME

A escrita desconfigurada, presente nas obras de Mira Schendel e Mirtha Dermisache, propõe uma experiência visual que se aproxima do informe, fundamental para compreender a dissolução da estrutura formal da linguagem. Segundo Didi-Huberman (2015), informe não significa a ausência de forma, mas um estado de transgressão no qual os limites entre figura e abstração se tornam fluidos.

> Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo a luz, ainda que a luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre as formas - uma crueldade nas semelhanças. Dizer que as formas "trabalham" em sua própria transgressão é dizer que esse "trabalho" - debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrançamento - faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas (Didi-Huberman, 2015, p. 29).

Nas obras de ambas as artistas, essa transgressão ocorre na materialidade do traço e no deslocamento da escrita para um campo de experimentação sensorial. Percebe-se aqui seus envolvimentos com os estudos da linguística e da fenomenologia. Os trabalhos de Dermisache, por exemplo, evocam um tipo de escrita secreta, como se fossem registros de uma linguagem perdida. Já Schendel cria espaços de suspensão, onde as letras parecem flutuar e se dissolver no suporte, convidando o espectador a preencher os vazios com sua própria interpretação.

Essa abordagem dialoga com a ideia de que a escrita pode ser uma forma de resistência e liberdade, pois desafia as convenções impostas pela linguagem e pela comunicação tradicional. Ao recusarem a legibilidade imediata, as artistas criam espaços de subjetividade e questionamento, onde o sentido é construído na interação entre obra e observador. Podemos observar em uma lógica da escrita como desfiguração, presente nas obras de Mira Schendel e Mirtha Dermisache, um campo de experimentação e resistência. Ao dissolverem as fronteiras entre linguagem e imagem, suas produções desafiam a leitura convencional e abrem novas possibilidades para a interpretação do signo gráfico. Em Mira Schendel, a abordagem etérea e transparente, e em Mirtha Dermisache suas composições densas e rítmicas, demonstram como a escrita pode se tornar uma forma de presença, gesto e vertigem. Suas obras não apenas exploram os limites da comunicação, mas também questionam os sistemas de controle que regulam o discurso e a expressão.

Ao analisarmos esses trabalhos sob a ótica da repressão política e da censura, percebemos que suas estratégias de fragmentação e indeterminação não são apenas estéticas, mas também políticas. Em contextos de opressão, a dissolução da palavra e a criação de uma escrita ilegível podem ser vistas como atos de resistência, nos quais a liberdade de expressão se manifesta na própria materialidade do traço, assim, a escrita das duas nos convida a repensar os limites entre texto e imagem, forma e informe, silêncio e comunicação. Suas obras permanecem como testemunhos da potência da arte em tempos de adversidade, reafirmando a capacidade do gesto e do traço de transcender fronteiras e gerar novas formas de significação.



REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981). São Paulo: 34, 2013.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. De Opinião 65 à 18ª Bienal. Novos Estudos CEBRAP, n. 15, p. 69-84, jul. 1986. Disponível em: https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/view/136/163/330. Acesso em: 05 mar. 2025.

COSTA, Andréia Paulina. Entre a arte postal e o circuito institucional: estratégias femininas e a rede artística da década de 1970. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2021. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1167214. Acesso em: 13 mar. 2025.

DERDIK, Edith. Formas de pensar o desenho. São Paulo: Senac, 2010.

DERMISACHE, Mirtha. [Entrevista concedida a Giulia Lamoni e Annalisa Rimmaudo]. Hipermedula, Buenos Aires, ago. 2017. Disponível em: https://hipermedula.org/2017/08/entrevista-a-mirtha-dermisache/. Acesso em: 05 mar. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução: Caio Meira, Fernando Scheibe, Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

EHLEITER, Regine. Mirtha Dermisache: to be Read. Berlim: Cluster of Excellence; Universidade Freie; A-Z Space; Legado Mirtha Dermisache, 2024. Disponível em: https://fliphtml5.com/ilhpt/pplm/Mirtha_Dermisache%3A_To_Be_Read/5/. Acesso em: 13 mar. 2025.

FABRIS, Annateresa. Surrealismo e fotografia: uma proposta de leitura. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, v. 13, n. 22, p. 7-16, 2005. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27899/16505. Acesso em: 14 mar. 2025.

FERRARI, León. El arte de los significados. Primeiro Encontro Nacional de Arte de Vanguarda, 1968, Rosario. Disponível em: https://icaa.mfah.org/s/es/item/755986#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299. Acesso em: 13 mar. 2025.

GARÍN, Isabel. Tucumán Arde: política y arte en llamas. Huella del Sur, 9 mai. 2018. Disponível em: http://contrahegemoniaweb.com.ar/tucuman-arde-politica-y-arte-en-llamas/. Acesso em: 20 fev. 2025.

GACHE, Belén, SCHRAENEN, Guy, PÉREZ RUBIO, Agustín Pérez et al. Mirtha Dermisache: Porque ¡yo escribo!. Buenos Aires: MALBA; Fundación Espigas, 2017. Disponível em: https://www.malba.org.ar/catalogo-mirtha-dermisache/. Acesso em: 26 maio 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução: Paulo Neves, Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MESQUITA, André. Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência. São Paulo: André Mesquita, 2015. Disponível em: https://andremesquita.redezero.org/wp-content/uploads/2016/04/esperarnaoesaber-andremesquita.pdf. Acesso em: 20 fev. 2025.

ROLNIK, Suely. Esferas da insurreição. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

SCHENDEL, Mira. Esperar que a letra se forme. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2024. Disponível em: https://www.institutotomieohtake.org.br/wp-content/uploads/2024/11/Esperar-que-a-letra-se-forme_leitura-2.pdf. Acesso em: 13 mar. 2025.

SCHENDEL, Mira. Galeria Superfície, São Paulo, Brasil. Disponível em: https://galeriasuperficie.com.br/artistas/mira-schendel/. Acessado em 26 mai. 2025

SCHENDEL, Mira. Sinais / Signals. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 17 jan. – 22 abr. 2018. Disponível em: https://mam.org.br/exposicao/sinais-signals-mira-schendel/. Acesso em: 26 mai. 2025.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

VENANCIO FILHO, Paulo. Sinais/Signals. Catálogo da exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018. Disponível em: https://mam.org.br/exposicao/sinais-signals-mira-schendel/. Acesso em: 13 mar. 2025.

Andréia Paulina Costa é doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp, na linha de História, Teoria e Crítica das Artes. Vinculada ao grupo de pesquisa *Vanguarda e Modernidade nas artes no Brasil e no exterior*. Atualmente é pós-doutoranda pelo mesmo instituto e docente na Secretaria da Educação do Estado de São Paulo.
E-mail: pcosta.andreia@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0956-2985
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8861685140206681

Artigo recebido em 14.03.2025. Aceito em 15.04.2025.



OBJETOS COTIDIANOS EM MONTAGEM: VERTIGEM E LINGUAGEM NAS MEMORABÍLIAS DE EDI BALOD

Mikael Mizieski
Luana Maribele Wedekin
Sandra Makowiecky

Resumo: Este artigo objetiva analisar os conceitos de conhecimento por montagem de Didi-Huberman a partir de Warburg, em diálogo com a trajetória poética e biográfica do artista Edi Balod. O foco da análise repousa sobre a *assemblage* do artista intitulada Memorabilia, na qual é possível observar junções de imagens e reuniões de objetos diversos que desconsideram cronologias e hierarquias imagéticos-conceituais. O efeito é vertiginoso, embaralhando tempos e conceitos de *ready-made* e colecionismo.

Palavras-chave: Edi Balod. Arte Catarinense. Assemblagem. Memorabília.

EVERYDAY OBJECTS IN MONTAGE: VERTIGO AND LANGUAGE IN EDI BALOD'S MEMORABILIA

Abstract: This article aims to analyze Didi-Huberman's concepts of knowledge through assemblage based on Warburg, in dialogue with the poetic and biographical trajectory of the artist Edi Balod. The focus of the analysis lies on the artist's assemblage entitled Memorabilia, in which it is possible to observe combinations of images and gatherings of diverse objects that disregard chronologies and image-conceptual hierarchies. The effect is dizzying, shuffling times and concepts of ready-made and collecting.

Keywords: Edi Balod. Art of Santa Catarina. Assemblage. Memorabilia.

INTRODUÇÃO

Um verso do poema *Traduzir-se* de Ferreira Gullar (2004, p. 335) diz: "Uma parte de mim/é só vertigem;/outra parte, linguagem". Ao analisar a assemblagem Memorabilia, do artista Edison Paegle Balod (1943-presente) enfrentamos a mesma contradição: vertigem/linguagem (Figura 1).



Figura 1. Edi Balod. *Memorabília*, c. 1970-presente. Estante com objetos variados, 84 x 87 x 20 cm. Criciúma/SC. Fonte: Acervo do Autor.

Trata-se de uma junção de imagens e objetos variados que se conectam e se chocam a partir da história de vida do artista. Estas figuras estão dispostas em uma estante constantemente modificada pelo artista a partir de acréscimos, reorganizações e novas montagens. Tais intervenções e reestruturações acontecem desde a década de 1970 até hoje, como proposta de se adequar ao conjunto de momentos do estado de ser do artista. Para ele:

> [...] a memorabília é uma relação explícita entre o material e o imaterial, um processo de objetificação de saberes, fatos e histórias. Nessa instalação, o artista reuniu fotos, documentos, escritas, louças, esculturas, chaveiros, adesivos, trechos de poesias, santos, crucifixos, artesanatos, estrela-do-mar, conchas, pingentes e demais objetos variados que lhe representam, os quais são modificados constantemente como uma espécie de palimpsesto contemporâneo. Trata-se de um conjunto de memórias físicas, como explica Balod em sua fala. Uma estante cheia de simbolismos, relações e significados (Gabriel; Miziescki, 2023, p. 1).

Balod se apropria de materiais diversos que coleta em vários municípios do Extremo Sul Catarinense e integram as suas séries de *assemblagens*, poesias, pinturas, instalações e colagens. Como um trabalho que jamais finda, é preciso orientar-se minimamente diante da vertigem dessas suas montagens da memória. É nessa perspectiva que se pode propor uma aproximação com o que Georges Didi-Huberman (2015) chama de *conhecimento por montagem*. Trata-se de imagens que conflitam entre si, incomodam e desviam o olhar, porém a sua desmontagem estrutural propõe uma nova perspectiva analítica da história da arte.

Tal dimensão epistemológica proposta por Didi-Huberman advém, em parte, do pensamento do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) especialmente a montagem de cerca de mil imagens nas 63 pranchas de seu *Atlas Mnemosyne* (2020, originalmente datado de 1929). Na perspectiva de Didi-Huberman (2015), considera-se as pranchas de Warburg como um conjunto de imagens que desmontam, para poder

construir o conhecimento posteriormente. Portanto, uma imagem que desmonta é aquela que interrompe a percepção habitual e de senso comum, interpela a compreensão e causa perplexidade. Dessa forma, questiona-se: quais as conexões e divergências há entre as operações de conhecimento por montagem em Warburg e as operações poéticas de Balod? Quais aspectos os aproximam ou os distanciam?

Essencialmente, Edi Balod com suas *Memorabílias* e Aby Warburg com seu *Atlas Mnemosyne* não dividem o mesmo tempo e o mesmo contexto social. Contudo, é possível aproximá-los ao perceber que compartilham o procedimento de montar imagens (no caso de Warburg) e imagens e objetos (no caso de Balod). Dessa forma, se Warburg busca uma resposta para o retorno dos temas pagãos no Renascimento, e suas montagens buscam respostas para uma pergunta acerca da história cultural do Ocidente, Balod recolhe material de sua história pessoal, compõe vestígios de suas memórias de vida e responde a uma questão artística. Procedimentos que parecem convergir, mas que também se afastam.

Assim sendo, o objetivo geral deste artigo é analisar os conceitos de conhecimento por montagem de Aby Warburg e Didi-Huberman em diálogo com a trajetória poética e biográfica do artista catarinense Edi Balod. Para tal, pretendeu-se contextualizar os principais conceitos de montagem de Aby Warburg e as questões imagéticas envolvendo o Atlas Mnemosyne; identificar as operações de análise a partir de imagens com a produção intitulada *Memorabília* do artista Edi Balod; investigar aspectos operacionais de coleta de objetos, composição de *assemblages* e os conceitos atrelados aos *ready-mades*.

Pesquisando indexadores e plataformas acadêmicas, como SciELO, *Web of Science*, Google Acadêmico e repositórios, pode-se afirmar que Balod tem recebido pouca atenção acadêmica, e sua fortuna crítica restringe-se a textos curatoriais em catálogos físicos de exposição. Acredita-se que este artigo possa contribuir para os estudos de história da arte do extremo sul catarinense na contemporaneidade.

AS VERTIGENS DE ABY WARBURG: ENTRE CONCEITOS INICIAIS DE MONTAGEM E O *ATLAS MNEMOSYNE*

Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte alemão dedica-

do principalmente a compreender a sobrevivência de motivos pagãos na arte italiana do Renascimento. É também amplamente conhecido por ter se dedicado à constituição de uma singular biblioteca (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), com milhares de títulos de áreas diversas do conhecimento, organizados conforme um sistema original criado por ele e seus colaboradores. Além dos livros, seu ímpeto colecionista dirigiu-se igualmente para reunir uma vasta coleção de imagens. Faziam parte de seus acervos coleções de fotografias de guerra, imagens de catálogos e recortes de jornais, cópias de livros, cartões postais, selos, anúncios, objetos, entre outros[1].

Para Warburg, as imagens são pontos de conflitos, deslocamentos e estranhamentos. Elas não trazem respostas prévias e óbvias, mas questionam e desviam o olhar. Warburg foi um dos primeiros historiadores da arte a utilizar de imagens em palestras e conferências, porém, não como meras ilustrações de pensamento, mas sim como provocações, como pontos de partida para novas discussões (Bartholomeu, 2022).

Um dos fatores pelos quais Warburg hoje é muito celebrado e estudado advém do caráter inovador de seu *Atlas Mnemosyne*, inacabado devido ao seu falecimento em 1929. O termo atlas tanto se refere a uma modalidade de publicação na qual o papel da imagem é central (os atlas de mapas, por exemplo) quanto pode indicar os mitos gregos de Atlas - que foi condenado por Zeus a carregar o mundo nas costas – e de Mnemosyne – titânide, deusa da memória.

Na elaboração de seu atlas de imagens, Warburg criou muitos outros painéis e/ou criou junções com imagens anteriores, a destacar o documento entregue aos espectadores de sua conferência intitulada *Albrecht Dürer e a Antiguidade Italiana* em 1905 e as sínteses imagéticas que fez posteriormente até meados de 1924. Na imagem (Figura 2), vê-se a Prancha 57, dedicada à obra de Dürer:

Embora a Prancha 57 reúna imagens basicamente de pinturas e gravuras de Dürer, diversas outras pranchas conjugam imagens advindas de origens diversas, sem nenhum critério hierárquico, mas podendo

1 O acervo de livros e a coleção de imagens está atualmente em Londres, no *Warburg Institute*: https://warburg.sas.ac.uk/library/about-library/library-aby-warburg. Acesso em: 14 de mar. 2025.



Figura 2. Aby Warburg. Prancha número 57 do *Atlas Mnemosyne*. Fonte: Warburg, 2020.

incluir desde reproduções de obras de artistas canônicos até trabalhos de artistas desconhecidos, peças artesanais, selos, medalhas e moedas, registros de jornal, imagens de publicidade. Georges Didi-Huberman *chamou de conhecimento por montagem* esta justaposição de imagens de tempos, origens e linguagens diversas:

> [...] a imagem seria, portanto, a malícia na história: a malícia visual do tempo na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao

> mesmo tempo ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento (Didi-Huberman, 2015, p. 131).

As imagens deslocam, intrigam, movem o olhar. Na percepção do autor, desmontam, causam vertigem. Sendo assim, poderíamos considerar as pranchas de Warburg como um conjunto de imagens que desmontam para poder construir o conhecimento posteriormente. Portanto, "uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão" (Didi-Huberman, 2015, p. 131).

Para Didi-Huberman (2015, p. 132), Warburg dispõe de um método "de montagem ou re-montagem", ou seja "a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ele apenas remonta". Trata-se de uma operação de remontagem e recolocação das imagens, assim amplificando as incertezas e consequentemente os horizontes da pesquisa. Dito assim, o atlas parece um dispositivo que dá vertigem e abala certezas e percepções fixas e talvez resida aí mesmo a sua novidade.

A seguir analisa-se as operações com imagens e as vertigens conceituais na série de Memorabílias do artista catarinense Edi Balod.

OBJETOS COTIDIANOS EM MONTAGEM: VERTIGENS SOBRE COLETAS DE IMAGENS E AS MEMORABÍLIAS DO ARTISTA CATARINENSE EDI BALOD

O artista catarinense Edi Balod está distante e pouco consciente das operações e conceitos warburguianos de conhecimento por montagem. Porém, há alguns pontos de conexões entre ambos a considerar: a seleção e a junção de imagens a partir de fontes históricas sem distinção ou hierarquia imagético-conceitual (usavam figuras de moedas, panfletos, fotografias, selos, reproduções de obras de arte, páginas de livros, entre outros), o colecionismo como práxis, a observação e o uso de objetos como parte de seus argumentos teórico-artísticos e a identificação de atravessamentos de seme-

lhanças, inquietudes, contrapontos e a persistência temática em imagens de épocas distintas.

Balod nasceu em 1943 em Orleans/SC, mas foi em Criciúma/SC que constituiu sua carreira profissional e sua vida pessoal. Professor universitário, artista, escritor e poeta, atuou em diferentes frentes no contexto da arte e da cultura do Extremo Sul Catarinense. Promoveu inúmeras exposições em diferentes espaços, seja como curador e/ou organizador, seja como artista expositor, em cidades da região. Suas iniciativas foram precursoras para a promoção da arte local, fazendo parte da primeira geração de artistas da região, ao lado de Berenice Gorini, Gilberto Pegoraro e Jussara Guimarães.

O procedimento da coleta é um elemento que perpassa a trajetória de Balod. Desde a década de 1960, o artista transitou por diferentes espaços da região do Extremo Sul Catarinense na busca por diferentes matérias primas para a sua produção artística: madeiras, objetos variados (potes, louças, garrafas, latas, cartões, balaios, cestos, entre outros), cordames, palhas, linhas, papeis, jornais, revistas etc. No litoral, os pescadores, os artesãos e os ribeirinhos chamavam sua atenção, principalmente nas coletas que fez de suas histórias, lendas e o dia a dia na lida com as embarcações e materiais de pesca. Peças de caiaques, restos de canoas, mancais de balsa, arames, cordas e elementos de redes pesqueiras foram muito utilizados pelo artista em diferentes trabalhos com escultura, pintura, *assemblages* e instalações artísticas.

É um artista com profundo interesse por seu entorno. A partir da década de 1970 o Rio Araranguá tornou-se um dos seus temas mais recorrentes, principalmente o encontro deste com o mar nessas comunidades litorâneas. Na região carbonífera catarinense, Balod desceu às minas de extração de carvão mineral inúmeras vezes, tendo contato *in loco* com muitos mineiros e seus cotidianos nas cidades de Criciúma, Lauro Müler, Siderópolis e Urussanga. Dormentes de ferrovia, capacetes de mineiros, picaretas, pregos, vagonetas, lamparinas, entre outros objetos, passaram a compor seus trabalhos artísticos. Além disso, as histórias trágicas dos desabamentos das minas e do trabalho sub-humano dos mineiros, a religiosidade e o movimento sindical são temas presentes até hoje em muitos de seus escritos, mostras e projetos. Da região das escarpas da serra catarinense,

pesquisou povos indígenas, a destacar as aldeias Laklãnõ-Xokleng e os Kaingang. Recolheu artefatos como pontas de lanças, flechas, machadinhas e demais ferramentas líticas, doando-as posteriormente à Universidade do Extremo Sul Catarinense.

A casa do artista em Criciúma/SC é um espaço que abriga boa parte dessas coletas: na garagem lateral encontram-se madeiras, cordas, metais e objetos de maior porte; na sala estão os instrumentos musicais, telas, livros, artesanatos, gravuras, esculturas e *assemblages*; nos quartos estão os trabalhos em papéis, assim como documentos históricos, recortes de jornais, fotografias, pinturas e desenhos; na cozinha encontram-se objetos vinculados aos indígenas da região, louças e entalhes em madeira; no banheiro estão as cerâmicas; no jardim encontram-se esculturas e instalações em metais; e na garagem dos fundos estão a maior parte de seu acervo, desde estátuas em madeira e arames até pinturas e desenhos de dimensões menores.

Coletor e colecionador compulsivo, pode-se recorrer a Walter Benjamin (2007, p. 239) para pensar a sua prática do colecionar: "é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante". Nessa perspectiva, o objeto e as imagens se desconectam de seu sentido primeiro no que tange a utilidade, elas passam a integrar "um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção" (Benjamin, 2007, p. 239). Ao adentrar a casa de Balod, percebe-se os procedimentos realizados por ele: agrupar, fazer, desfazer, expor, esconder, trocar, juntar, refazer, colocar em movimento, em vertigem. Suas coleções extrapolam as estantes, armários e cristaleiras, elas ocupam todos os espaços da vida do artista.

Benjamin afirma que "para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana" (2007, p. 241). É nessa ideia que Balod perpassa essa intencionalidade para as suas produções artísticas, anexando a estas, inúmeros destes objetos de suas coleções, inclusive, alterando muitos destes. Porém, não há uma recusa da história destes objetos e imagens, pelo contrário, "basta que nos lembremos quão importante é

para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste" (Benjamin, 2007, p. 241).

Memorabilia, *assemblage* de Balod, seria então uma espécie de pequena coleção? Essa palavra de origem latina refere-se a uma junção e/ou agrupamento de objetos a partir de uma lógica de representação de memórias afetivas sobre um tema, uma história ou até fatos que se vinculam a pessoas de diversas importâncias: família, ídolos, amigos, conhecidos, referências etc. "Os objetos que compõem uma memorabília geralmente estão atrelados a uma interpretação que está para além de suas utilidades originais e características visíveis, adquirindo assim uma outra força simbólica e discursiva" (Gabriel; Miziescki, 2023, p. 1).

Diferente das operações de Warburg, Balod reuniu múltiplas imagens a partir dos critérios de representatividade pessoal, buscando contemplar cenas de sua biografia vinculadas a épocas diversas.



Figura 3. Edi Balod. *Memorabília* (detalhe), c. 1970-presente. Estante com objetos variados, 84 x 87 x 20 cm. Criciúma/SC. Fonte: Acervo do Autor.

Xícaras de sua mãe, fotos ¾ de documentos pessoais, bilros das rendeiras de Ilhas (em Araranguá), páginas de livros (principalmente da Bíblia), cartões de visita (médicos que frequenta, além de vacinas e exames que fez), pingentes, entre outros, se manifestam na composição. As imagens sacras são recorrentes, justamente por ele fazer parte de uma família cristã e pelas suas pesquisas com relação às crenças do folclore local.

Observa-se, então, outras conexões com Warburg além da montagem e do colecionismo: o interesse no paganismo e na astrologia. Em muitas das pranchas de Warburg estes interesses aparentemente contraditórios se encontram. Cartas de Tarot, por exemplo, dividem espaços com imagens de produções artísticas, moedas e páginas de livros e ou iluminuras. Balod pesquisou lendas, divindades e histórias do folclore da região do Extremo Sul Catarinense, atrelando-as às imagens de santos católicos, anjos e arcanjos cristãos. Esoterismo e signos do zodíaco estão presentes, assim como imagens de Santa Rita de Cássia, padroeira das causas impossíveis; pingentes contra mau olhado e mau agouro; a Bandeira do Divino Espírito Santo; esculturas indígenas; Santa Bárbara, padroeira dos mineiros e combatente das tragédias climáticas, entre outros. A biblioteca de Balod, distante da monumentalidade da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, apresenta inúmeros volumes que transitam entre temáticas como história da arte, religião, lendas/folclore, cultura, biografias, etnografia e antropologia, esoterismo, música, teatro, dança, entre outros. A lógica de organização destas prateleiras é mudada constantemente a partir das pesquisas e produções do próprio artista. À primeira vista, sob um olhar estrangeiro, há uma certa dificuldade de encontrar conexões entre as imagens sem ter contato com a biografia do artista. Como entender previamente as ligações entre a imagem de Nossa Senhora do Rosário com um tigre de pelúcia?

AS ASSEMBLAGES E OS OBJETOS ENCONTRADOS/PERDIDOS: DA VERTIGEM À LINGUAGEM

Balod também seapropria de objetos de valor histórico como louças da década de 1920 e/ou imagens sacras centenárias adquiridas em antiquários, alterando-os fisicamente e retirando-os de seu sentido utilitário inicial. Aqui há uma conexão com os conceitos de *objet trouvé*,

ready-made e/ou *found object*. Tais termos surgiram com maior efervescência no século XX a partir de movimentos de arte moderna como Dadaísmo, com os trabalhos de Kurt Schwitters (1887-1948) na Alemanha e Marcel Duchamp (1887-1968) nos EUA.

O termo francês *objet trouvé* se conecta a ideia de "objetos perdidos que foram recolhidos para serem devolvidos a seus proprietários. Achados e perdidos. *Trouvé* [achado] é a condição de um objeto que foi perdido no sentido de que foi deixado" (Oneto, 2017, p.1). A seleção de tais objetos pelos artistas da vanguarda pode basear-se em critérios como beleza, singularidade, ou alguma qualidade inquietante, mas igualmente a indiferença. Aproxima-se da ideia de *ready-made* duchampiana, "um objeto — geralmente utilitário, fabricado ou de ocorrência natural — que não foi originalmente projetado para um propósito artístico, mas foi reaproveitado em um contexto artístico" (MoMA, 2024, p. 1).



Figura 4.Farnese de Andrade, *Ofélia*, c. 1985. Oratório de madeira, papel, plástico e vidro, 87,5 x 46,5 x 35,5 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, São Paulo/SP. Fonte: Acervo do MAM/SP.

Na arte contemporânea brasileira, o artista mineiro Farnese de Andrade (1926-1996), fez uso de objetos cotidianos como bonecas, metais, arames, louças, madeiras variadas e relicários em suas produções. Assim como Balod na *Memorabilia*, Farnese utilizava de oratórios em suas assemblages, como na produção intitulada *Ofélia* de 1985 (Figura 4).

Boppré (2009, p. 124), analisou as produções de Farnese: "em diversas obras, o artista elegeu como base material os oratórios de madeira. No entanto, neles não se veem santos, mas sim refugos imagéticos atravessados pelas marcas do tempo (ranhuras, rugas, esvaecimento)". Para Seitz (1961), interessa para o artista que produz *assemblage*, os materiais com suas marcas, histórias, mudanças e alterações temporais. Aquilo que se vinculado ao uso em excesso de um objeto que tende a ser descartado justamente por não servir mais para tal finalidade primeira, ou que está ultrapassado, faz dele um material interessante para produção artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Didi-Huberman (2015) comenta que no conhecimento pela montagem é comum haver um processo incessante de pausas, intervalos, retomadas e remontagens. Assim sendo, há uma descontinuidade essencial para a construção de um novo conhecimento. Porém, esta intermitência não é proposta pelo acaso. A operação de montagem de Warburg transita por uma ótica de junção de imagens a partir de dualidades, atravessamentos, recorrências, choques. Dificilmente se atrela às imagens que dialogam por um viés meramente estético.

Já a operação de Edi Balod se inicia diferenciando na intencionalidade: a composição artística. Aqui há uma necessidade de construção imagética em uma perspectiva poética e de apropriação artística. Há sim coletas, que se assemelham nos dispositivos utilizados por Warburg nas pranchas, porém conceitualmente distintas. O colecionismo como práxis e as seleções e junções de imagens a partir de fontes históricas sem distinção ou hierarquia imagético-conceitual ficaram evidentes nas operações de ambos. Além disso, a observação e o uso de objetos

como parte de seus argumentos teórico-artísticos e a identificação de atravessamentos de semelhanças, inquietudes, contrapontos e a persistência temática em imagens de épocas distintas, são comuns aos dois. Ademais, as operações se diferem em suas intencionalidades e conceitualismo, porém se conectam nos instrumentos.

Benjamin (2007) definiu a figura do colecionador como aquele que tira os objetos de suas funções utilitárias iniciais e lhe confere um novo lugar, que consequentemente, concebendo-lhe um novo status: o de obra de arte. Nessa ótica, "basta que acompanhemos um colecionador que manuseia os objetos de sua vitrine. Mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para o longe, como um mago" (Benjamin, 2007, p. 241). O filósofo alemão aprofunda a compreensão da ação colecionista na arte contemporânea, e permite refletir sobre a compulsão de coletar e colecionar de Balod. A acumulação vira operação de arte, o objeto coletado gera o *ready-made*.

Didi-Huberman (2015) considera uma mesa de montagem um espaço para composição e recomposição múltipla e infinita. Em sua visão, as imagens são plurais e abrem horizontes. Para Cesar Huapaya (2016, p. 112), Didi-Huberman "afirma que quando colocamos diferentes imagens [...] numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração: podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento". É na mesa de montagem que se observa as possibilidades, os contrapontos, as conexões e os fragmentos. Não é um exercício de distribuição ao acaso, entretanto é um exercício de retomada, redistribuição e, possivelmente, montagem. Balod se conecta a mesa de montagem de Warburg, porém, se difere da montagem em si, pois em *Memorabília* há uma proposta de desvio, de atravessamento para questões autobiográficas, culturais e poéticas, com intencionalidade da criação artística.

Contudo, o permanente recombinar dos objetos encontrados em montagem do catarinense o aproxima novamente de Warburg: há uma intermitência do processo. Há uma necessidade de substituir, mexer, remexer, reestruturar, trocar de lugar, esperar, analisar e mexer novamente. Uma lógica inacabada, que pressupõe uma constância necessária. Assim sendo, constata-se que Edi Balod e Aby Warburg se conectam a mesa de montagem, porém, se diferem na montagem em si. Há dispo-

sitivos e fontes imagéticas que se assemelham, mas os modos que são percebidas e unidas as imagens, são distintos.

Para além de contribuir para a constituição de uma historiografia da arte do extremo sul catarinense, pensar a *Memorabilia* de Balod permite compreender a persistência da assemblage como uma técnica que vai além da colagem. É a poesia de Gullar que fornece a pista da contribuição do artista catarinense ao contrapor vertigem e linguagem. A vertigem decorrente do caráter acumulativo da *assemblage*, devido à profusão confusa e caleidoscópica dos elementos (porque móvel, no caso de Balod), torna-se linguagem.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Danrlei de Freitas. O readymade de Duchamp e a dimensão crítica da arte. O Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1-19, jul. 2013. Disponível em: https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/download/3281/pdf_989/17868#:~:text=O%20que%20intriga%20no%20readymade,nova%20perspectiva%20para%20abord%C3%A1%2Dla. Acesso em: 04 nov. 2024.

BARTHOLOMEU, Cesar. Dossiê Warburg. Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 117-124, 15 mar. 2022. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50819/27565. Acesso em: 05 out. 2024.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOPPRÉ, Fernando Chíquio. Memória, Coleção e Visualidade: Arthur Bispo do Rosário, Farnese de Andrade, Hassis e Rosângela Rennó. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em História Cultural, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina - Ufsc, Florianópolis - Santa Catarina, 2009. Disponível em: http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92286. Acesso em: 12 dez. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou Gaio Saber Inquieto: o olho da história, III. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GABRIEL, Aionara Preis; MIZIESCKI, Mikael. Arte do Extremo Sul Catarinense: transitoriedade, poética e resistência. Meleiro: dos Autores, 2023.

GULLAR, Ferreira. Toda poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HUAPAYA, Cesar. Montagem e imagem como Paradigma. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 110-123, abr. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbep/a/rXLdfGRXnbpjJfSpH-

zYV6LM/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 12 dez. 2024.

MICHAUD, Philippe-Alain. Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho. Tradução: Vera Pugliese. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 3, p. 341-357, set. 2020. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4719; DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4719. Acesso em: 05 dez. 2024.

MOMA, Museu de Arte Moderna. Found Object. Nova Iorque, EUA: MoMa, 2024. Disponível em: https://www.moma.org/collection/terms/found-object Acesso em 12 dez. 2024.

ONETO, Paulo Domenech. L'"Objet trouvé" or readymade and its implications: virtuality and transitionality. Wrong Wrong Magazine, Lisboa - Portugal, v. 23, n. 1, p. 1-20, 17 abr. 2017. Semestral. Disponível em: https://wrongwrong.net/article/lobjet-trouve-or-readymade-and-its-implications--virtuality-and-transitionality. Acesso em: 04 nov. 2024.

SEIZ, William C. The art of assemblage. Nova Iorque, EUA: MoMA, 1961. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf Acesso em: 12 dez. 2024.

SOUZA, Alice Costa. Biblioteca Warburg: uma "coleção de problemas" e memórias. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 9, n. 16, p. 17-38, 30 maio 2015. Semestral. Universidade Federal de Minas Gerais - Pró-reitoria de Pesquisa. http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.9.16.17-38. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14254. Acesso em: 12 dez. 2024.

WARBURG, Aby. A presença do antigo: Escritos inéditos. Campinas: Editora da Unicamp, v. 1, 2018.

WARBURG, Aby. Bilderatlas Mnemosyne: The Original. Organização: OHRT, Roberto, HEIL, Axel. Berlim: Hatje Cantz, 2020.

Mikael Mizieski é professor, pesquisador e curador de arte. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de Teoria e História da Arte. Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade da UNIVILLE. Especialização em Teoria e História da Arte e licenciado no Curso de Artes Visuais - Licenciatura e Bacharelado da UNESC.
E-mail: mizieski@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7204-3339
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3854742864759871

Luana Maribele Wedekin é Professora Associada na graduação em Design, no Departamento de Design do Centro de Artes da UDESC e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UDESC), Linha de Teoria e História das Artes Visuais. Doutora em Psicologia (UFSC, 2015); M.A. em História da Arte pelo The Courtauld Institute of Art (University of London, UK, 2013/2014); Mestre em Antropologia Social (UFSC, 2000); Especialista em Estudos Culturais (UFSC, 1997); graduada em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas (UDESC, 1993). Membro do CBHA, ANPAP e ABCA.
E-mail: wedekinluana@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2454-6134
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5239304823588475

Sandra Makowiecky é professora titular no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, na linha de teoria e história da Arte. Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA – 2022-2024. Como destaques, podemos citar: Prêmio Gonzaga Duque, atribuído pela ABCA em 2015; Prêmio Confap de Ciência, Tecnologia e Inovação em 2021 e Prêmio Fritz Muller, no ano de 2022. Membro do CBHA, ANPAP e ABCA.
E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-9132-3643
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7738155362538526

Artigo recebido em 14.03.2025. Aceito em 17.04.2025.



NO INTERIOR DO GABINETE DE CURIOSIDADES: VISUALIDADE, RAÇA E COLECIONISMO

Tadeu Ribeiro Rodrigues

Resumo: O artigo busca articular um conjunto de problemas em torno de dispositivos de visualidade e colecionismo – gabinetes de curiosidades e museus – examinando seus pressupostos históricos e conceituais de modo a enfatizar a instauração de uma dinâmica de olhar colonial que fundamenta, em consonância com a ciência moderna, o desenvolvimento do conceito de raça. Tais reflexões são mobilizadas, na parte final do texto, por meio de uma análise da obra *Gabinete de curiosidades* (2017), de Rosana Paulino.

Palavras-chave: Gabinete de curiosidades. Visualidade. Colecionismo. Raça. Rosana Paulino.

INSIDE THE CABINET OF CURIOSITIES: VISUALITY, RACE AND COLLECTING

Abstract: The article aims to articulate a set of problems surrounding visual devices and collecting – cabinets of curiosities and museums – examining their historical and conceptual assumptions in order to emphasize the establishment of a dynamic of colonial gaze that underpins, in line with modern science, the development of the concept of race. These reflections are mobilized, in the final part of the text, through an analysis of the work *Gabinete de curiosidades* (2017), by Rosana Paulino.

Keywords: Cabinet of curiosities. Visuality. Collecting. Race. Rosana Paulino.

Em *La imagen del Otro*, Victor Stoichita (2016, p. 13) inicia sua argumentação afirmando que "a diferença existe. A alteridade se constrói [...]. Na ausência do Mesmo, o Outro não existe" para apresentar suas reflexões em torno do surgimento de figuras de alteridade – negros, árabes, judeus e ciganos – representadas na pintura europeia entre meados do século XV e o século XVIII. Para tanto, o autor enfatiza a relação seminal entre i) a consolidação de uma tradição pictórica europeia cujo cânone buscava determinada continuidade em relação à Antiguidade Clássica; ii) o impacto das experiências coloniais e da ampliação do mundo conhecido nas imagens ocidentais e iii) a instauração de um interesse em torno das noções de alteridade e diferença a partir do eixo da visualidade, isto é, um mecanismo imagético que busca *fazer ver* os corpos e, progressivamente, extrair uma verdade deles (Foucault, 2014). Esse regime de visualidade moderno se fundamentaria, nesse contexto, em um paradigma classificatório que opera por comparação, contraste, semelhança e diferença e que tem no sentido da visão seu eixo de organização da realidade. Assim, o autor examina o processo por meio do qual esses Outros racializados passam a ser representados frequentemente de forma marginal na composição, com a função de destacar, por oposição, atributos de branquitude das personagens centrais da imagem.

Stoichita (2016, p. 15) argumenta que "o objeto de minhas pesquisas não será diretamente o Outro, mas o olhar que recai sobre ele. [...] o Outro não se expõe de bom grado ao olhar do Mesmo". E continua: "Frente aos movimentos de retirada e ao esgueirar-se do Outro, para poder mostrá-lo foi preciso descobri-lo e eventualmente, inclusive, inventá-lo" (Stoichita, 2016, p. 15). Desse modo, operam simultaneamente no imaginário europeu dois impulsos: a representação de si e do Outro. Em outras palavras, a instauração de codificações específicas na tradição visual ocidental – "perspectiva, relato pictórico, composição, culto às proporções do corpo humano, beleza, harmonia cromática e iluminação" (Stoichita, 2016, p. 20) – ocorre de forma contemporânea à intensificação do contato com outros povos decorrente da chegada de europeus às Américas e dos relatos que estes levavam às metrópoles. Segundo o autor, haveria um paradoxo presente nos primeiros relatos visuais produzidos por europeus em 1492 por ocasião da chegada ao "Novo Mundo": "'*e então viram pessoas nuas*' [...]. Curiosa dialética

esta que se concretiza em um simultâneo descobrir e cobrir" (Stoichita, 2016, p. 20)[1]. Assim, se estabelece um imbricado jogo de olhares que Stoichita (2016, p. 20) denomina "iconosfera da diferença, iconosfera cuja construção se produz em estreita relação com a busca da Europa por sua própria identidade".

É também no sentido de examinar a produção desses Outros e da consolidação da diferença racial no imaginário ocidental que, a partir da investigação crítica de tais regimes de visualidade modernos, Joaquín Barriendos propõe o termo *colonialidade do ver* como ferramenta analítica que amplia as discussões do grupo Modernidade/Colonialidade em torno dos conceitos de colonialidade do *poder*, do *saber* e do *ser* (Quijano, 2005; Mignolo, 2003; Maldonado-Torres, 2008). Barriendos propõe uma reflexão a respeito dos imaginários transculturais cuja origem remonta às representações da alteridade indígena do Novo Mundo nos primeiros séculos da modernidade e que, no entanto, sobrevivem na contemporaneidade através de marcadores de diferença como "o canibal, o primitivo, o selvagem e o antropófago" (Barriendos, 2019, p. 39). Segundo o autor, desde a circulação na Europa de imagens e textos produzidos por cronistas das Índias e protoetnógrafos, mantém-se ativa, nos termos de Henry Giroux, uma "sublimação da diversidade cultural por meio da representação de seus estereótipos visuais" (Giroux, 1994). Em outras palavras, a gramática que orienta a representação dessas populações não europeias é reatualizada como dispositivo de produção de corpos e identidades racializadas.

A proposição de Barriendos tem como eixo central o tensionamento dos argumentos universalistas em torno da racionalidade moderna ocidental, assumindo a direção de um "diálogo visual interepistêmico entre os regimes visuais canonizados pela modernidade eurocêntrica e as outras culturas visuais que foram racializadas e hierarquizadas pelo projeto da modernidade/colonialidade" (Barriendos, 2019, p. 42). O que se coloca em jogo aqui são os limites de uma tradução transparente de imaginários não europeus que foram soterrados pela *fome de alteridade* colonial. Desse modo, o autor questiona aquilo que chama de *reativação*

1 No original: "(...) 'y entonces vieron a gentes desnudas' (...). Curiosa dialéctica esta que se concreta en un simultáneo descubrir y cubrir" (Stoichita, 2016, p.20).

dos regimes visuais e disciplinamentos iconográficos que, gestados no tráfico humano transatlântico e nas disputas de comércio e território, permanecem como estrutura hegemônica dos imaginários atuais sobre a América Latina. É importante afirmar, contudo, que a proposta de uma colonialidade do ver não se restringe às imagens – ou, ao menos, a determinada concepção eurorreferenciada de imagem – mas, antes, ao complexo campo das visualidades: estruturas e engrenagens que determinam nossos modos de ver e sermos vistos.

O exercício arqueológico proposto pela noção de colonialidade do ver aponta como metodologia a escavação dos sedimentos que produziram tais imagens e regimes escópicos desde o século XVI, bem como a investigação de como tais enunciados continuam operando nos séculos XX e XXI. Desse modo, as contribuições de Barriendos nos interessam frontalmente como instrumento de análise que permite perceber não apenas que as imagens não são neutras, mas que tampouco os esquemas de visualidade nos quais elas funcionam o são. A distância que separa os primeiros registros visuais do *Novo Mundo* em gravuras que circulavam nos relatos de viagens, a consolidação dos museus universais na Europa e as elaborações contemporâneas nas artes visuais demonstra não apenas o impacto dos modelos visuais europeus na construção da América Latina, mas também o inverso da equação: como os corpos e as imagens produzidos na experiência colonial impactaram de maneira determinante a modernidade europeia e alteraram radicalmente seus enunciados.

O autor amplia, assim, a discussão em torno dos mecanismos coloniais de produção de mundos, corpos e sujeitos para o campo das visualidades. Aqui, o ato de ver surge condicionado por dispositivos concretos – isto é, técnicas e suportes que permitiram a circulação de imagens de alteridades canibais e monstruosas – mas, sobretudo, a determinada lógica de reconhecimento ontológico que, simultaneamente, produz e inferioriza. Nesse sentido, Barriendos utiliza a expressão *duplo desaparecimento* para descrever uma dinâmica visual e epistêmica que produz um objeto representável na medida em que faz desaparecer o sujeito observador (como olhar situado no espaço e no tempo, pertencente a determinada cultura) e neutraliza o dispositivo de representação como transparência que permite acesso sem mediação



ao objeto.

> Embora seja certo, então, que não foi senão até o século XVIII que a antropologia adquiriu sua legitimidade disciplinar e sua função científico-social, isso não nega o fato de que tenham sido nas etnografias espontâneas do século XVI que se fermentaram a ideia da distância etnográfica e o princípio da autorreflexividade etnográfica circular. Ou seja, que tenha sido nas protoetnografias do século XVI que surgiu a ideia de *descobrir* a alteridade e *fazer desaparecer* a mesmidade no acontecimento performático do olhar transcultural. No caso desta visualidade protoetnográfica colonialista imperial, é notório, além disso, que os temas da distância e da objetividade visuais surgem de uma espécie de dupla imbricação antropófaga: o consumo objetivo do sujeito observado e a autocanibalização subjetiva do olhar etnocêntrico – isto é, em um duplo movimento de corporização do canibal e de sublimação do regime visual moderno/colonial. A força deste tipo de violência ou protorracismo epistemológico – constitutivo da colonialidade do ver – consiste, portanto, em uma dupla estratégia visual/ontológica: a de fazer aparecer o *objeto selvagem* (o não ser canibal) e, ao mesmo tempo, a de fazer-se desaparecer como *sujeito de observação*, como ordem ou lei das coisas e como princípio inquestionável da racialização epistêmica radical (Barriendos, 2019, p. 48).

Desse modo, Barriendos define o *duplo desaparecimento* como uma operação na qual o observador torna-se invisível e neutro – fenômeno que caminha ao lado dos enquadramentos pretensamente imparciais e objetivos de uma ciência moderna que se metabolizava naquilo que o autor denomina "nova economia visual transatlântica" – enquanto o "canibal, selvagem e monstruoso" emerge como objeto consumível. Assim, "o 'descobrimento' do 'Novo Mundo' como a 'invenção' da sua monstruosidade inerente correspondem-se simetricamente" (Barriendos, 2019, p. 50). O *não ser* selvagem é corporificado como objeto e inscrito na cartografia ocidental como um Outro distante de maneira simultânea à sublimação do sujeito observador. Desse modo, se, por um lado, o *duplo desaparecimento* é observável em analogia a dispositivos

concretos de produção de imagens e regimes de visualidade – não é coincidência que a perspectiva linear do Renascimento italiano enfatize a ideia de quadro como janela transparente através da qual o sujeito observador, para o qual toda a cena se endereça, vê mas não é visto –, é também parte constitutiva de uma determinada *matriz lumínica do saber ocidental*, isto é, de um modo de estar, conhecer e produzir o mundo situada no espaço (isto é, nas rotas transatlânticas) e no tempo (a modernidade colonial). Em resumo, as metáforas em torno da luz, da visão e da transparência que marcam o pensamento moderno são o terreno epistêmico onde se inscrevem tais experiências visuais.

De modo análogo, na obra *La hybris del punto cero*, Santiago Castro-Gómez (2005) propõe uma investigação em torno dos discursos ilustrados no Vice-Reino de Nova Granada[2], isto é, o impacto dos pressupostos iluministas na produção intelectual e política da elite colonial no século XVIII. O argumento central do autor consiste em uma crítica à ciência moderna, que, em seu aspecto racializante, funda-se como um ponto de observação não observado, um local virtualmente neutro desde o qual se pode representar, descrever e examinar um dado objeto sem representar a si próprio. Desse modo, a ideia do *ponto zero* coincide, no diagrama moderno, com a posição do *sujeito racional branco*, que observa o mundo sem se implicar na cena, ou seja, um paradigma de transparência em que o olhar observador científico é neutro. Para tanto, Castro-Gómez demonstra como o *Século das Luzes* marca um impulso classificatório e comparativo que se irradia desde a Europa em direção aos territórios colonizados: no caso da linguagem, "os ilustrados europeus acreditavam poder decifrar as leis gramaticais comuns a todos os domínios linguísticos e que constituiriam a estrutura básica todo idioma possível" (Castro-Gómez, 2005, p. 11), isto é, o projeto de uma *Gramática Geral*, estratégia paralela a um conjunto de outros estudos comparativos que buscavam determinar padrões, origens, características e hierarquias a partir da variedade catalogada de espécies animais e vegetais.

O colombiano destaca a simultaneidade entre o desenvolvimento da linguagem científica e a expansão colonial europeia, pensando "a ciên-

2 O Vice-Reino de Nova Granada compreendia, no século XVIII, o território atualmente dividido entre Panamá, Colômbia, Equador e Venezuela.

cia como 'discurso colonialista' produzido no interior de uma estrutura imperial de produção e distribuição de conhecimentos" (Castro-Gómez, 2005, p. 14). Assim, diante dos discursos ilustrados que se propunham instrumentos de uma razão pura, abstrata e universal, o autor demonstra de que formas as ciências humanas setecentistas estavam situadas em um local específico no mapa e como, desde essa posição, fundamentaram dinâmicas políticas, sociais e raciais. A respeito do termo *ponto zero*, Castro-Gómez argumenta que

> com ele me refiro ao imaginário segundo o qual um observador do mundo social pode colocar-se em uma plataforma neutra de observação que, por sua vez, não pode ser observada de nenhum ponto. Nosso observador hipotético teria a capacidade de adotar um olhar soberano sobre o mundo, cujo poder estaria precisamente em não poder ser observada nem representada. Os habitantes do ponto zero (cientistas e filósofos ilustrados) estão convencidos de que podem adquirir um ponto de vista sobre o qual não é possível adotar nenhum ponto de vista. Esta pretensão, que recorda a imagem teológica do *Deus absconditus* (que observa sem ser observado), mas também do panóptico foucaultiano, exemplifica claramente a hybris do pensamento ilustrado (Castro-Gómez, 2005, p. 18).

Essa lógica atravessa um vasto conjunto de dispositivos e técnicas de representação – museus, arquivos, expografias, suportes de imagens, tipos de composição etc. – que, de modo complementar aos poderes militar e econômico das metrópoles, produzem e reproduzem imaginários sobre grupos humanos e culturas visuais e que, no entanto, se apresentam como plataformas neutras. Em outras palavras, diante de uma dada coleção de objetos produzidos por culturas não brancas exposta em determinado museu europeu, devemos interrogar não apenas certa noção de *significado* ou *contextualização*, mas antes as estruturas discursivas e codificações visuais nas quais se inscrevem essas obras: *como* são apresentadas, que trajetos as levaram àquelas coleções e de que maneira essas montagens e narrativas desempenham papel relevante na metabolização de discursos raciais.



Figura 1. Anthoine Palamedesz. *O olfato: homem fumando cachimbo* [*L'odorat : homme fumant la pipe*], 1655. Óleo sobre tela, 350 x 265 cm. Fonte: Museu do Louvre, Paris, França.

Em 2012, Françoise Vergès propõe um programa de visitas guiadas no Museu do Louvre em que estabelece como recorte temático a representação da escravidão e seus correlatos – suas ausências, indícios e aparições – nas obras do acervo daquela instituição cujo projeto fora, inicialmente, constituir-se como repositório público da civilização europeia. A vocação universalista do Louvre permitiria, em sua proposição, o exame de sua coleção como vasto arquivo das transformações que culminaram, no século XIX, na *era dos museus*, isto é, acervos cuja formação implica processos históricos imperialistas – como o controle político de territórios como o Egito, parte do Oriente Médio e da África Subsaariana –, saques, pilhagens e construção narrativa de uma história geral da humanidade através de seus objetos.

Evidentemente, a despeito da estreita relação entre a fundação dos primeiros museus e o vértice da modernidade europeia – que, como sabemos, é sustentada estruturalmente pela acumulação de capital decorrente da expansão marítima, do tráfico e escravização de povos do continente africano, do extermínio dos povos originários das Américas etc. – o Louvre jamais privilegiou a exibição de imagens que tematizassem frontalmente a desumanização da experiência colonial. O argumento inicial do projeto de Vergès era, portanto, pensar a presença espectral desses sujeitos escravizados, bem como a assimilação na arte europeia de movimentos históricos como o abolicionismo.

> Não era, portanto, a figura literal do/a escravo/a que eu estava procurando no Louvre, mas a representação na pintura europeia de objetos e mercadorias que a cultura escravagista levou para a Europa: açúcar, tabaco, café, plantas exóticas, chocolate, algodão. [...] Em outras palavras, eu tinha de investigar quando os quadros começaram a mostrar homens com um cachimbo na mão; quando a masculinidade europeia e o tabaco se associaram um ao outro [...] – e como essas representações naturalizaram a escravidão [...]. Como essas representações naturalizaram a colonização que levava para a Europa objetos fabulosos, frutas, plantas e até mesmo seres humanos? Esses objetos são cheios de história – tráfico, escravidão, expropriação, exploração, destruição do meio ambiente, tráfico de seres humanos, estupros. [...] Era preciso observar, portanto, como o mundo construído pela escravidão se insinuou na pintura europeia, como o/a escravo/a estava e, no entanto, não estava nela (Vergès, 2023, p. 174-175).

Na esteira de pesquisas como as de Anne Lafont (2021) – em que a autora identifica conchas, pérolas e criados negros infantilizados como índices do fluxo de objetos, produtos e pessoas escravizadas nas capitais europeias entre o fim do século XVII e o início do século XIX –, bem como as de Lorraine O'Grady na década de 1990, Vergès se debruça sobre os elementos indiciais da representação, identificando neles fios condutores de uma investigação em torno das relações entre a instauração da imagem moderna na Europa e o processo colonial de racialização. A empreitada iconológica de Vergès, ao propor outros olhares diante de

uma coleção já canonizada nas artes visuais, aponta também para a estrutura do museu como dispositivo moderno – e, portanto, colonial.

O recente impulso de museus em propor exposições que tematizam a presença negra na arte europeia – como a mostra *O modelo negro, de Géricault a Matisse*, realizada no Musée d'Orsay em 2019 –, bem como iniciativas que buscam restituir a modelos negros (anônimos em suas catalogações originais) seus nomes e biografias, a chegada de curadores racializados nessas instituições e o aumento de exposições cujo recorte se volta às produções do Sul Global, no entanto, parecem discretas reparações temáticas que mantêm preservadas as estruturas dessas instituições em sua lógica de arquivo, catalogação, modos de expor etc. Nesse sentido, Vergès (2023, p. 193) conclui que "a representação não é suficiente ou que não basta exibir mais diversidade nas paredes do museu para transformá-lo". Como crítica à lógica dos arquivos e dos diálogos interculturais, a autora defende uma posição desde a qual devemos tomar em conta a "armadilha da representação multicultural" e "o não questionamento da estrutura do museu ocidental" (Vergès, 2023, p. 193). Desse modo, Vergès pontua como um projeto de descolonização dos museus implica repensar suas estruturas – que, retomando Castro-Gómez, estão inscritas no campo simbólico do ponto zero – e investigar seu papel como dispositivo colonial em sua genealogia moderna:

> O museu realizou uma formidável inversão retórica, dissimulando os aspectos conflituosos e criminosos de sua história e apresentando a si mesmo como um depósito do universal, um guardião do patrimônio da humanidade, um espaço para ser cuidado, protegido e preservado de contestações, um espaço com status de santuário, isolado das desordens do mundo. Sua neutralidade é inquestionável. Ali, as pessoas falam baixo, os diálogos são desinteressados, não há excessos ou intemperança (Vergès, 2023, p. 9).

O museu universal, produto do Iluminismo, compartilha com este último a estratégia retórica de lançar luz a cada temporalidade e a cada território, organizando cada objeto visível no interior de uma narrativa de progresso que culminaria na civilização europeia do século XIX. O papel desempenhado por esses museus no imaginário ocidental



excede, portanto, a simples salvaguarda do patrimônio universal: nele, cada visitante é confrontado com uma etiqueta singular, um modo específico de se portar diante das obras. Mais que isso, as grandes coleções públicas produzem, como montagem, determinados sentidos narrativos – ao monumentalizar Estados-nação imperialistas, o museu universal aposta no domínio do imaginário global por meio da neutralização de sua natureza ideológica.

> O museu ocidental é aquele tipo estranho de lugar onde podemos encontrar no mesmo espaço quadros, objetos, móveis e estátuas de vários continentes e várias épocas, mas também milhares de restos mortais – crânios, ossos, cabelos. Essa instituição, associada à grandeza da nação, nasceu sob a sua forma atual no século XVIII – o século das revoluções (entre as quais a Revolução Haitiana, muito frequentemente esquecida), quando o tráfico escravagista atingiu um pico inigualável e banqueiros, seguradores, armadores, proprietários de escravos (mulheres e homens), capitães, negreiros e fazendeiros enriqueceram consideravelmente. [...] O século XVIII foi também o da consolidação do ideal de branquitude, que supostamente reunia em si beleza, razão e princípios de liberdade (Vergès, 2023, p . 7-8).

Os esforços empreendidos por museus ocidentais, sobretudo a partir da década de 1990, em propor novas cartografias globais a partir do debate pós-colonial sob forma de exposições, revisionismos e ações institucionais, produz, de acordo com Barriendos (2009), um fenômeno de *reocidentalização* da narrativa da história da arte e da produção contemporânea. A inclusão de repertórios não ocidentais no interior de uma sólida estrutura moderna, europeia e colonial, parece manter estável a autoridade desses museus como dispositivos legítimos para escrever novas narrativas sobre a arte:

> o impulso de "corrigir" a geografia histórica da arte moderna desde o interior do museu ocidental traz consigo o paradoxo de que seja outra vez o Ocidente que outorgue a si próprio o poder de definir não apenas o que deve ser incluído e o que deve ser excluído do mapa global da arte, mas também quando essas "re-historizações"

> estratégicas devem acontecer. Como consequência, esse revisionismo não parece ter conseguido superar o padrão hierarquizante da modernidade ocidental, do qual o Ocidente tem se valido para explicar-se a si mesmo não apenas como parte da geografia do mundo como também como o gestor único do cânone universal da arte. [...] É por essa razão que o conceito de arte global está imerso em um processo de reocidentalização [...] (Barriendos, 2009, p. 93).

Desse modo, ao estabelecer interlocução com teóricos ligados ao debate em torno da colonialidade, Barriendos desdobra tais proposições para o âmbito de dispositivos como o museu e sua lógica de arquivo e coleção. Enfatizando que um programa de descolonização não deve se restringir à emancipação administrativa e política dos territórios coloniais, o autor aponta para a construção dos imaginários, dos modos de ver e das instituições "nas quais se materializou a História (ocidental) da arte (moderna/colonial): a universidade, o arquivo e o museu" (Barriendos, 2009, p. 95).

A genealogia do colecionismo na Europa, se pode ser observada já durante a Idade Média (Françozo, 2014), ganha propulsão a partir do século XVI com o crescente trânsito de objetos naturais e artificiais – bem como de seres humanos – decorrente da expansão marítima, das rotas de comércio e da colonização das Américas. Os gabinetes de curiosidades – bem como suas tipologias e denominações correlatas, como *Wunderkammern*, em alemão, cuja tradução aproximada seria *câmara de maravilhas* – consistiam em salões (inicialmente privados) no interior dos quais eram acumulados itens diversos: conchas, minerais, ossos, imagens etc. No interior dessas câmaras mantidas por monarcas, nobres, humanistas, comerciantes e viajantes – cujos acervos foram ocasionalmente incorporados a museus, sobretudo no século XIX –, tais coleções funcionavam como metonímia (na medida em que cada objeto representava ou substituía outros objetos e sistemas culturais externos à coleção, produzindo uma narrativa cosmológica) e como cartografia (uma vez que é documento dos trânsitos intercontinentais). Embora inicialmente os critérios de organização diferissem daqueles que, no século XVIII, seriam as classificações enciclopédicas e taxonômicas, podemos identificar nessas montagens um impulso universalista mobilizado por um interesse



Figura 2. Autoria desconhecida. *Dell'Historia Naturale* (Ferrante Imperato), 1599, 31,5 x 22 cm. Gravura. Fonte: Biodiversity Heritage Library.

O ato de colecionar implica, em sua montagem, na instauração de sentidos e saberes da mesma forma com que o desenho de uma constelação não está dado *a priori* entre os astros no céu, mas depende de um ponto de observação desde o qual um sujeito traça relações abstratas entre eles. Desse modo, dispostos em vitrines, mesas, estantes e paredes, objetos que originalmente não teriam relação entre si são postos em montagem e ativam novos sentidos através da estrutura que os articula: a coleção. Colecionar consistiria, portanto, na subtração de um conjunto de objetos do mundo para os inscrever em um regime de sentido alheio ao tempo do trabalho, da circulação e da condição de mercadoria. Segundo Pomian (1984, p. 53), na coleção esses objetos seriam "mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim". Assim, se ao longo da modernidade

os gabinetes de curiosidades progressivamente dão lugar aos museus científicos, acompanhando as transformações do pensamento ocidental – a taxonomia de Lineu, a especialização das coleções, a consolidação de disciplinas e dos métodos de classificação (Bloom, 2003) –, podemos identificar determinadas linhas de continuidade entre os gabinetes e as primeiras instituições científicas na Europa. Em outras palavras, a despeito das mutações metodológicas, discursivas e classificatórias que se metabolizaram ao longo da era moderna, a noção segundo a qual uma câmara apartada simbolicamente do mundo assume a autoridade de produzir um saber por meio da organização e montagem de objetos permanece ativa. Nesse sentido, o

> papel desempenhado pelas coleções dos museus que, por meio de estratégias narrativas, têm potencial para conferir materialidade e visibilidade a realidades naturalmente inacessíveis à percepção humana em virtude de sua dispersão no tempo e/ou no espaço, ou por serem infinitamente pequenas e/ou distantes. Ao se voltarem para o universo dos objetos e da cultura material, os museus exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma totalidade a partir da ordenação e classificação de fragmentos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa. Se a realidade não pode ser transportada em sua integridade para os museus, estes podem, através de seus fragmentos reunidos, reorganizados e recontextualizados, atribuir visibilidade a realidades naturalmente invisíveis (eventos, fenômenos, conceitos científicos...) (Furtado; Loureiro; Silva, 2007, p. 2).

Em 2017, por ocasião de sua exposição individual *Atlântico Vermelho*, realizada no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, Rosana Paulino apresenta um conjunto de obras cujo ponto de partida é sua investigação acerca dos dispositivos científicos e regimes de visualidade coloniais que sustentaram a racialização e inferiorização da população negra brasileira. Enfatizando os fluxos de objetos e seres humanos (bem como de teorias raciais) entre Portugal, Brasil e África, a artista reuniu trabalhos que elaboram poeticamente os dispositivos discursivos e pictóricos que fundamentaram enuncia-





Figura 3. Rosana Paulino. *Atlântico Vermelho*, 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura, 127 x 110 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

dos racistas ao longo da modernidade europeia, atualizando-os na contemporaneidade. Além do trabalho homônimo, Paulino produziu para a mostra a obra *Gabinete de curiosidades*, que surge a partir de sua passagem pela capital portuguesa. Nesse sentido, o local onde a mostra é realizada dialoga frontalmente com sua pesquisa: o monumento, erguido na década de 1960 à beira do rio Tejo em Belém, no município de Lisboa (a partir de uma versão temporária montada em 1940 no contexto da Exposição do Mundo Português), faz referência formal às embarcações usadas no período das grandes navegações, com uma estrutura sólida que se assemelha a imensas velas içadas

sobre um bloco maciço. Um conjunto escultórico na base da obra mostra figuras perfiladas relacionadas à expansão marítima lusitana: com Dom Henrique, o Navegador, em posição de destaque, estão representadas no grupo personagens históricas como Pedro Álvares Cabral, Fernão de Magalhães e Luís de Camões.

A obra *Gabinete de curiosidades* é composta de dois nichos dispostos na parede do salão expositivo, ambos recobertos por placas de vidro, que formam cubos à maneira das vitrines nas quais eram expostos objetos nas câmaras e gabinetes entre os séculos XVI e XVIII. No interior de cada nicho, a artista dispõe um conjunto de objetos – conchas, cerâmicas, minerais, ossos, recipientes contendo especiarias e objetos decorativos vendidos como *souvernirs* – e, na face oposta do cubo, ampliações em tecido de fotografias etnográficas de dois indivíduos negros nus: um homem (visto de perfil) e uma mulher (vista de frente). Rosana Paulino desenvolve uma paródia dos códigos visuais ligados à colonialidade, produzindo um embaralhamento de sentidos que busca saturar tais dispositivos de exibição. Ao propor deslizamentos semânticos que tensionam a coerência de seus conteúdos – vemos, no interior dos nichos, itens que à primeira vista parecem aleatórios, como uma tartaruga e um pequeno galo de Barcelos –, o trabalho evidencia a artificialidade da estrutura ideológica que o sustenta.

A desnaturalização da autoridade desses dispositivos coloniais é patente na primeira parte da exposição, em que a obra *¿História Natural?* (2016), um livro de artista composto por doze pranchas, faz referência aos discursos, publicações e imagens científicas que pretendiam classificar e interpretar a natureza, incluindo corpos não brancos. Segundo a artista, em entrevista para o vídeo de divulgação da exposição, "essa história não é natural, essa história é forjada. A ciência nunca foi neutra, a ciência foi utilizada também como hierarquização e domínio dos povos" (Paulino, 2017). O interesse de Paulino pela interseção entre imagem e ciência aparece também na série de dez gravuras *Paraíso Tropical* (2017), cuja visualidade remete àquela das pranchas de desenho botânico: nelas, vemos indivíduos negros sem rosto, figuras antropomórficas que se confundem com vegetais e, na parte interior, crânios.

> Penso muito nas primeiras representações que foram feitas sobre a população brasileira. E, curiosamente, fauna, flora e gente naquele momento entram num mesmo nível como material a ser explorado. [...] São gravuras onde não aparece o rosto das personagens, não são pessoas. E onde a flora surge com pujança (Paulino, 2017).



Figuras 4 e 5. Rosana Paulino. *Gabinete de curiosidades*, 2017. Objetos variados e fotografia. Frame de vídeo a partir da exposição individual *Atlântico vermelho*, Lisboa, Portugal. Fonte: Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, Portugal.

A referência aos crânios, nesse caso, não faz referência à iconografia barroca do *vanitas*, mas antes à prática de mensuração craniana no contexto da frenologia. Segundo Schwarcz (2020, p. 66), o contexto das teorias raciais pseudocientíficas no século XIX articula o "nascimento simultâneo da *frenologia* e da *antropometria*, teorias que passavam a interpretar a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção do cérebro de diferentes povos", bem como a "nova *craniologia técnica*, que incluía a medição do índice cefálico" do antropólogo suíço Andrés Ratzius. Também compõe parte dessa genealogia a antropologia criminal de Cesare Lombroso, que "argumentava ser a criminalidade um fenômeno físico e hereditário e, como tal, um elemento objetivamente detectável nas diferentes sociedades" (Schwarcz, 2020, p.66). Nesse sentido, Paulino mobiliza um repertório de imagens técnicas do campo científico oitocentista para enfatizar a prevalência da visualidade fenotípica como base dessas disciplinas: a produção de saberes a partir de traços físicos encontra terreno fértil na vinculação de grupos racializados a um imaginário de violência, inferioridade e degeneração.



Figura 6. Rosana Paulino. *¿História Natural?*, 2016. Técnica mista sobre papel. 29,5 x 39,7 x 1,5 cm (livro) , 31,6 x 42,7 x 3,4 cm (caixa). Fonte: Museu Afro Brasil, São Paulo/SP, Brasil.

A respeito de *Gabinete de curiosidades*, a artista subverte também a neutralidade dos códigos técnicos e expositivos – destacando sua contribuição para a construção da estrutura racista na modernidade – ao materializar em seu trabalho um contraolhar diante da antiga metrópole. Se originalmente os gabinetes constituíam repositórios de coleções formadas seja pelo impulso protocientífico, seja pelo espírito de curiosidade europeu em relação à natureza, aos objetos e às humanidades do Novo Mundo, aqui a equação é invertida: a artista propõe coletar pelas ruas de Lisboa objetos que lhe despertam curiosidade.

> Andando pelas lojinhas aqui de Lisboa, eu comecei a pensar: o que seria hoje um gabinete de curiosidades contemporâneo? Então, os produtos tipicamente portugueses: o galinho de Barcelos, as cerâmicas, as sardinhas lisboetas que estão muito na moda. Mas eu encontrei nessas lojinhas coisas muito interessantes. Muitas delas são geridas por pessoas que nem falam português: são chineses, são indianos. E a gente acha um galinho de Barcelos, mas acha também uma tartaruga, um elemento que não tem nada a ver – o que esse elemento está fazendo ali? Quem sabe a gente não está vendo uma nova narrativa surgindo? [...] Ele [o gabinete de curiosidades] é uma síntese, quase, entre passado, traz a exposição para o presente e pensa o que seria esse Outro. O que seria curioso hoje? (Paulino, 2017).

A artista destaca pontos fundamentais da dinâmica colonial ao atualizar seu funcionamento para a contemporaneidade, como a possibilidade de uma *nova narrativa surgindo* – em sua interseção com a noção de colecionismo, uma vez que os gabinetes de curiosidades conformavam uma dimensão cartográfica dos fluxos atlânticos, reunindo objetos que de outro modo estariam dispersos –, isto é, as transformações econômicas e culturais observáveis no século XXI, como o crescente mercado asiático que progressivamente domina a produção e a venda de *souvenirs* em qualquer parte do mundo. Além disso, a operação de inscrever símbolos tipicamente portugueses (como

o galo de Barcelos e as sardinhas) no registro de um gabinete sinaliza uma operação de *contraconsumo*, isto é, uma artista negra que parte da ex-colônia em direção à antiga metrópole e toma agência do ato de colecionar, produzir montagens e criar narrativas a partir desses objetos.



Figura 7. Rosana Paulino. *Gabinete de curiosidades* [detalhe], 2017. Objetos variados e fotografia. Fonte: Padrão dos Descobrimentos, exposição individual *Atlântico Vermelho*, Lisboa, Portugal.

Alguns dos elementos presentes em *Gabinete de curiosidades* são retomados de outros processos artísticos de Paulino, que desenvolve desde a década de 1990 uma consistente pesquisa em torno das relações entre arte, imagem e racialidade. As mãos de gesso espalmadas, como nos ex-votos da religiosidade popular brasileira, formam parte originalmente do projeto *As amas*, de 2009 (Rodrigues; Vasconcellos, 2021). As fotografias antropométricas, por sua vez, derivam do trabalho *Assentamento* (2013), instalação que resulta de sua residência artística em 2012 no Tamarind Institute Gallery, nos Estados Unidos, em parceria com o Museu Afro Brasil (onde a obra foi exposta em seguida), por ocasião do projeto *Afro: identidade negra nos Estados Unidos e no Brasil*. Essas imagens compuseram também a série *Adão e Eva no paraíso brasileiro*, de 2014, como parte do projeto *Assentamento*. Segundo Bevilacqua, "nessas obras, Paulino recupera

fotografias do franco-suíço Auguste Stahl (1828-1877), especialmente duas encomendadas pelo cientista suíço naturalizado norte-americano Louis Agassiz (1807-1873), em 1865, que nomeia de Adão e Eva" (Bevilacqua in Piccoli; Nery; Bevilacqua; Lopes; Palma, 2018, p.155).



Figura 8. Rosana Paulino. *Gabinete de curiosidades* [detalhe], 2017. Objetos variados e fotografia.
Fonte: Padrão dos Descobrimentos, exposição individual *Atlântico Vermelho,* Lisboa, Portugal.

A Expedição Thayer, comandada por Agassiz em 1865, toma a realidade racial brasileira como objeto de estudos em um contexto no qual as teorias eugenistas ganhavam fôlego e a América Latina despertava particular interesse por sua diversidade racial e como laboratório da miscigenação. Os códigos técnicos da imagem, que tornam esses indivíduos anônimos e desprovidos de subjetividade, apontam para a estrutura comparativa desse ramo da ciência oitocentista cujo critério de análise é o corpo em sua visualidade. Nesse sentido, a provocação de Paulino ao simetrizar diferentes objetos em um mesmo regime de sentido – o gabinete de curiosidades e o livro de história natural – enfatiza o modo através do qual grupos racializados eram examinados ao lado de vegetais, minerais e artefatos.

> Inspirada no nome do livro do sociólogo Paul Gilroy, *Atlântico Negro*, penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e que sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações, tendo as ideias de ciência, religião e de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos. Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade e, muitas vezes, revolta, sobre imagens produzidas no Brasil e que retratavam a flora, a fauna e principalmente as gentes num mesmo plano, como objetos a serem explorados, elementos pitorescos em uma paisagem exótica, ao invés de seres dotados de humanidade. Esta postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e povos justificando o colonialismo, não só o exercido nas Américas, mas, posteriormente, na expansão europeia em África. Devemos apontar ainda que o Brasil criou parte de sua identidade a partir do olhar europeu, alimentado por imagens das terras distantes. Um imaginário falso, de cartão postal, que remete para a ideia de paraíso, mas paraíso para quem? As fotos usadas no trabalho são, em sua maioria, de cartões postais como o do anúncio do fotógrafo português Christiano Júnior, em 1866, no Almanaque Laemmert e onde se destaca 'Variada coleção de [...] typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa'. Somos um país que fez sua imagem de fora para dentro, do ponto de vista do que seria 'exótico' para europeus, e que até hoje não consegue se reconhecer quando se olha no espelho (Paulino, 2017).

A poética de Rosana Paulino articula, assim, uma ampla e minuciosa pesquisa em torno de um conjunto dispositivos racializantes – as imagens de *tipos raciais*, as fotografias antropométricas, os discursos científicos no campo da história natural, os museus, gabinetes de curiosidades etc. – para investigar as bases ideológicas do racismo no Brasil. Tomando esses dispositivos como estruturas de reprodução das ideias eugenistas de inferioridade racial e degeneração de povos não brancos, a artista revisita essa genealogia de imagens formativas que reverberam na contemporaneidade, atualizando-as para o século XXI. Em sua obra, os antigos gabinetes de curiosidade mobilizam um jogo de olhares e



contraolhares, invertendo a lógica descrita no *duplo desaparecimento* (Barriendos, 2019) e no *ponto zero* (Castro-Gómez, 2005), isto é, destacando a dimensão ideológica das estruturas de exibição e produção de conhecimento de matriz colonial, enquadrando os dispositivos que tradicionalmente enquadraram corpos racializados. Buscamos, desse modo, esboçar direções conceituais e históricas que apontam para o papel desempenhado desses dispositivos visuais no processo de racialização que conforma identidades no território do *Novo Mundo*, enfatizando seus regimes de visualidade a partir da simultaneidade entre a consolidação do conceito de raça e a *era dos museus*.

REFERÊNCIAS

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual epistêmico. Tradução: Ariane Fagundes Braga, Leo Name. Revista Epistemologias do Sul, Giro decolonial I: Artes visuais, arquiteturas e visualidades, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434. Acesso em: 09 jun. 2025.

BARRIENDOS, Joaquín. El museo de arte como archivo global: América Latina, el revisionismo geopolítico y la crisis de autoridad etnográfica de Occidente. Papel Máquina: Revista de Cultura, Santiago de Chile, ano 2, n. 3, 2009.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; LOPES, Fabiana; NERY, Pedro *et al*. Rosana Paulino: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

BLOOM, Philipp. Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções; tradução de Berilo Vargas Rio de Janeiro: Record, 2003.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas: Unicamp, 2014.

FURTADO, Janaína Lacerda; LOUREIRO, Maria Lúcia; SILVA, Sabrina Damasceno. Dos livros às coisas: museus, coleções e representação do conhecimento científico. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 8, 2007, Salvador. Anais [...]. Salvador: [s.n.], 2007.

GIROUX, Henry. Benetton's "World Without Borders": Buying Social Change. In: BECKER, Carol. The Subversive Imagination: Artists, Society & Social Responsibility. New York: Routledge, 1994.

LAFONT, Anne. Como a cor da pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. Tradução: Liliane Benetti, Lara Rivetti. ARS, Histórias das artes sem lugar, ano 19, n. 42, 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento: Modernidade, império e colonialidade. Tradução: Inês Martins Ferreira. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, p. 71-114, 2008. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/article/view/192433. Acesso em 09 jun. 2025.

MIGNOLO, Walter. Historias locales/ diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

PAULINO, Rosana. Atlântico Vermelho. Folha de Sala da Exposição. Lisboa, 2017. Disponível em: https://padraodosdescobrimentos.pt/evento/atlantico-vermelho/. Acesso em: 12 jun. 2025.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RODRIGUES, Rita Lages; VASCONCELLOS, Lucas Ferreira de. Impulso historiográfico na prática artística de Rosana Paulino: o caso da exposição Atlântico Vermelho no Padrão dos Descobrimentos. Farol, v. 17, n. 24, p. 69-79, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/35568. Acesso em: 12 jun. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STOICHITA, Victor. La imagen del Otro: negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna. Traducción: Anna Maria Coderech. Madrid: Cátedras, 2016.

VERGÈS, Françoise. Decolonizar o museu: programa de desordem

Tadeu Ribeiro Rodrigues é professor e pesquisador em História e Teoria da Arte. Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense e bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolve pesquisas e publicações em torno de questões ligadas à arte, imagem, corpo, racialidade, memória e política com ênfase na produção latino-americana.
E-mail: tadeu.ribeiro.rodrigues@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1032-0502
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2919415153219064



JOGO SOBRE DOIS QUADRADOS

Lívia Koeche

Resumo: Neste ensaio visual apresento uma série fotográfica de diferentes composições formais de um jogo de montar, pensado como um *dispositivo* pedagógico para arquitetura e artes do espaço. Este trabalho integra minha pesquisa de doutorado em arquitetura, como um desdobramento intersemiótico da obra literária *Sobre Dois quadrados* no qual traduzo personagens como objetos-brinquedo tridimensionais para estudo criativo e desenvolvimento de consciência espacial.

Palavras-chave: Espaço. Dispositivo. Jogo. Suprematismo. Construtivismo.

GAME *ABOUT TWO SQUARES*

Abstract: In this visual essay, I present a series of photographs of different formal compositions of a building game, conceived as a pedagogical *dispositif* for architecture and spatial arts. This work is part of my doctoral research in architecture as an intersemiotic unfolding of the literary work *About Two Squares*, in which I translate geometric characters into toy objects in three-dimensionality for creative study and development of spatial awareness.

Keywords: Space. Dispositif. Game. Suprematism. Constructivism.

O presente ensaio apresenta uma tradução intersemiótica de uma obra literária para um jogo de montar[1], na interpretação de um sistema de linguagem para outro. Os registros fotográficos de iterações combinatórias das peças em arranjos espaciais tensionam ambiguidades entre equilíbrio e instabilidade, escala e espacialidade, materialidade e espaço imaginário. Com o fim de dar início a uma abordagem investigativa a respeito da presente produção poética, se faz necessária uma breve desdobra de tempo e espaço.

A obra literária disparadora para o trabalho, *Conto suprematista Sobre dois quadrados em 6 construções*, do artista soviético El Lissitzky[2], publicado originalmente em 1922, integra um contexto em que as publicações gráficas passam a estabelecer uma paridade hierárquica entre texto e imagem, complementares no espaço da composição (ou construção) visual. Trata-se de um livro que reúne características seminais para o design moderno e contemporâneo, também pela atribuição de uma *dupla audiência*, valorizada ainda em livros atuais destinados a crianças pequenas e adultos sofisticados (Mountian, 2025). De modo consonante, este jogo direciona-se a uma dupla audiência: crianças em fase de aprendizado e pessoas adultas interessadas por poéticas do espaço.

Como antecedente à referida obra, é preciso mencionar a pintura *Quadrado Preto* e *Quadrado Vermelho*, de Kazimir Malevich, exposto em dezembro de 1915 na *Última Exposição Futurista de Pinturas 0.10* (zero--dez) em Petrogrado (hoje São Petersburgo). Malevich propôs então uma novidade radical pelo abandono da mímese em favor de formas geométricas que flutuam no espaço. O livro de 1922 contém uma citação à tela de 1915 e "opera como uma adaptação, uma 'tradução', das concepções suprematistas para o universo infantil" (Mountian, 2025, p.

1 Esta produção integra meu projeto de tese *VKHUTEMAS: Dispositivos de Projeto em Arquitetura Moderna*, no qual investigo as estratégias pedagógicas desenvolvidas na Escola de Arquitetura de VKhUTEMAS (Vysshiye Khudojestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye, em português Ateliês Superiores de Arte e Técnica) com atenção especial dedicada às formulações propostas por integrantes da ASNOVA (Assotsiatsiya Novykh Arkhitektorov, em português Associação de Novos Arquitetos, criada em 1923 e da qual Lissitzky era membro).

2 Lissitzky é figura-chave na formulação inicial do que é comumente chamado de Construtivismo Internacional (Lodder, 2025).

92). De modo semelhante, o jogo contém uma citação ao livro. Tendo em conta que sua primeira tradução para a língua portuguesa foi publicada em 2022, é possível compreender que este texto só passou a *viver* nesse idioma e para o público lusófono brasileiro muito recentemente.

Antes da apresentação das personagens (Fig. 2, à esquerda), Lissitzky traz uma recomendação ao leitor: "Não leia" (no canto superior esquerdo), "pegue papéis... dobre / cilindros [ou colunazinhas]... pinte / blocos de madeira... construa" (Mountian, 2025, p. 84). Assim, o autor faz um convite à saída de uma posição passiva do leitor, o que qualifica a experiência quase como uma coautoria. Na página oposta, os dois protagonistas são introduzidos ("Eis dois quadrados"): "o quadrado preto, paralelo à página (estático), e o quadrado vermelho, diagonal à página (dinâmico). A assimetria da composição cria a sensação de um desenho tridimensional, embora sejam formas planas" (Mountian, 2025, p. 84).

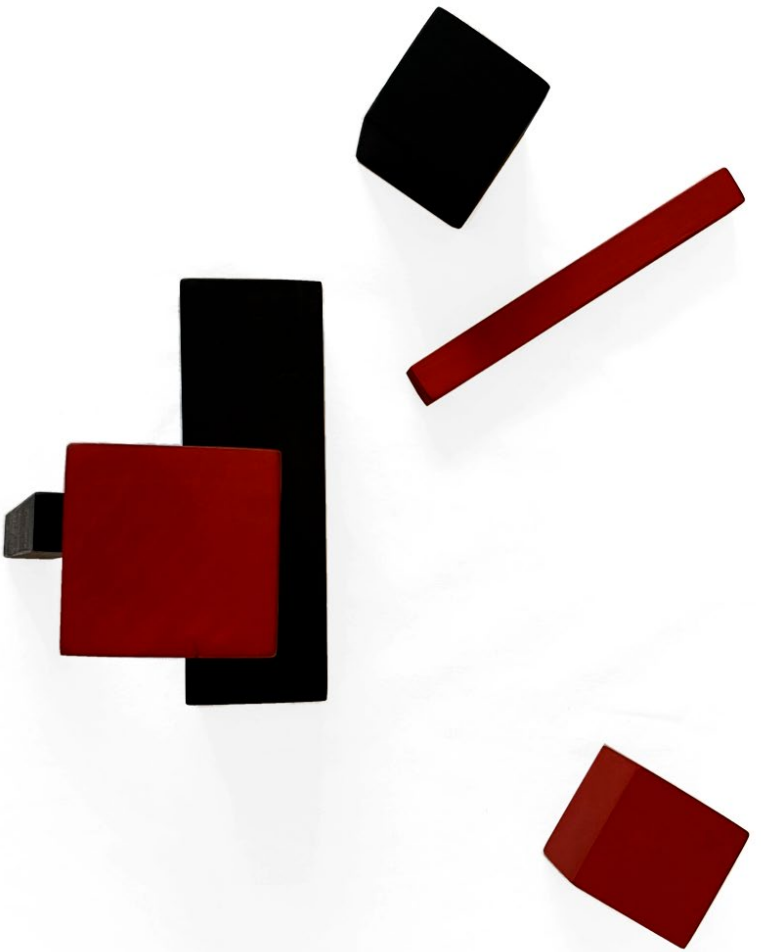
Assim, o livro e o Suprematismo manifestam uma visão de mundo marcada por um senso de desordem e instabilidade matematicamente organizada, o que implica em uma ambiguidade fundamental. Tais elaborações têm origem na filosofia sintética do Monismo (Vronskaya, 2022), que propõe, dentre outras disposições, a unidade da mente com a matéria, a integração de ideias espaciais na bidimensionalidade e a integração de formas visuais no espaço tridimensional.

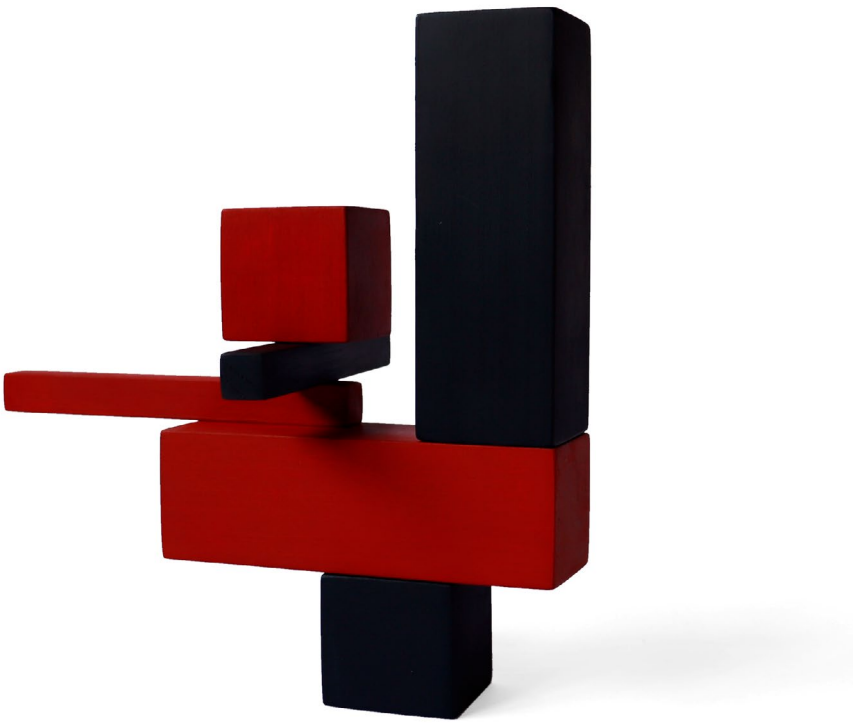



KALINKA
SOBRE
2

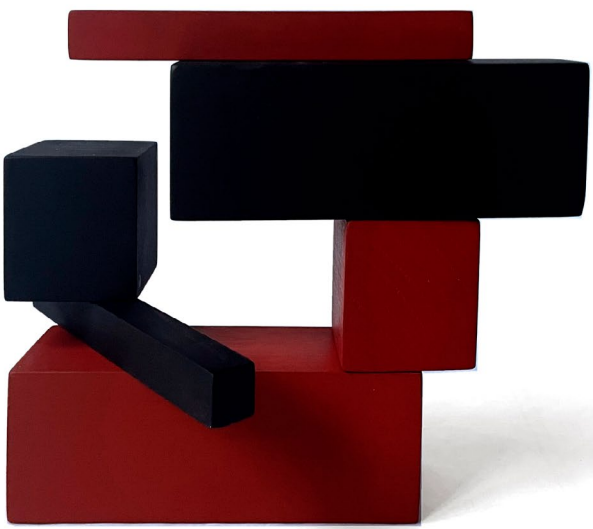

NÃO LEIA
PEGUE
PAPÉIS
CILINDROS
BLOCOS DE MADEIRA
DOBRE
PINTE
CONSTRUA
DO
DO

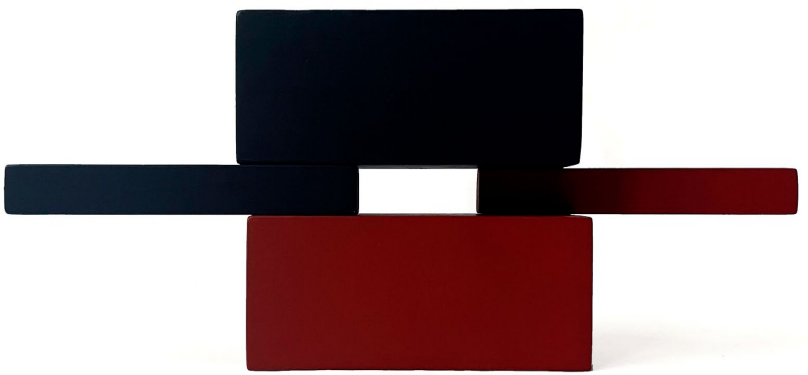
















LEGENDAS DAS IMAGENS

Figura 1-2 (Página 373-374). *Jogo Sobre dois quadrados*, 2025, capa do livro fac-símile editado em português *Conto suprematista Sobre dois quadrados em 6 construções*, Editora Kalinka, 2022. Fotografias digitais, dimensões variadas. Fonte: arquivo da autora.

Figura 3-10 (Página 375-382). *Jogo Sobre dois quadrados*, 2025. Série de fotografias digitais, dimensões variadas. Fonte: arquivo da autora.

REFERÊNCIAS

LISSITZKY, El. Pro dva kvadrata: Suprematicheskii skaz v 6-ti postroikakh. Moscou: Unovis, 1922.

LISSITZKY, El. Sobre dois quadrados: conto suprematista sobre dois quadrados em 6 construções. Tradução: Daniela Mountian, Karina Aoki. São Paulo: Kalinka, 2022.

LODDER, Christina. El Lissitzky and the export of constructivism. In: PERLOFF, Nacy; REED, Brian M. (ed.). Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, Ann Arbor: Getty Research Institute, 2003.

MOUNTIAN, Daniela. A vanguarda do livro russo infantil: contexto e diálogos com o Brasil. São Paulo: EDUSP, 2025 [no prelo].

VRONSKAYA, Alla. Architecture of life: soviet modernism & the human sciences. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.

Lívia Koeche (Porto Alegre, Brasil) é arquiteta e artista visual, mestre em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS) e atualmente doutoranda em História, Teoria e Crítica da Arquitetura (PROPAR/UFRGS). Membro do Grupo de pesquisa *Notações, diagramas e sistemas de movimento na arquitetura* (PROPAR/UFRGS), desenvolve pesquisa centrada na articulação do trinômio arte, arquitetura e tecnologia, com especial dedicação aos desdobramentos imaginários do espaço físico construído e vice-versa.
Email: liviakoeche@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5433-9075
Lattes: https://lattes.cnpq.br/8359594681145604

Ensaio visual recebido em 14.03.2025. Aceito em 22.04.2025.



TERMINAL

Muriel Machado

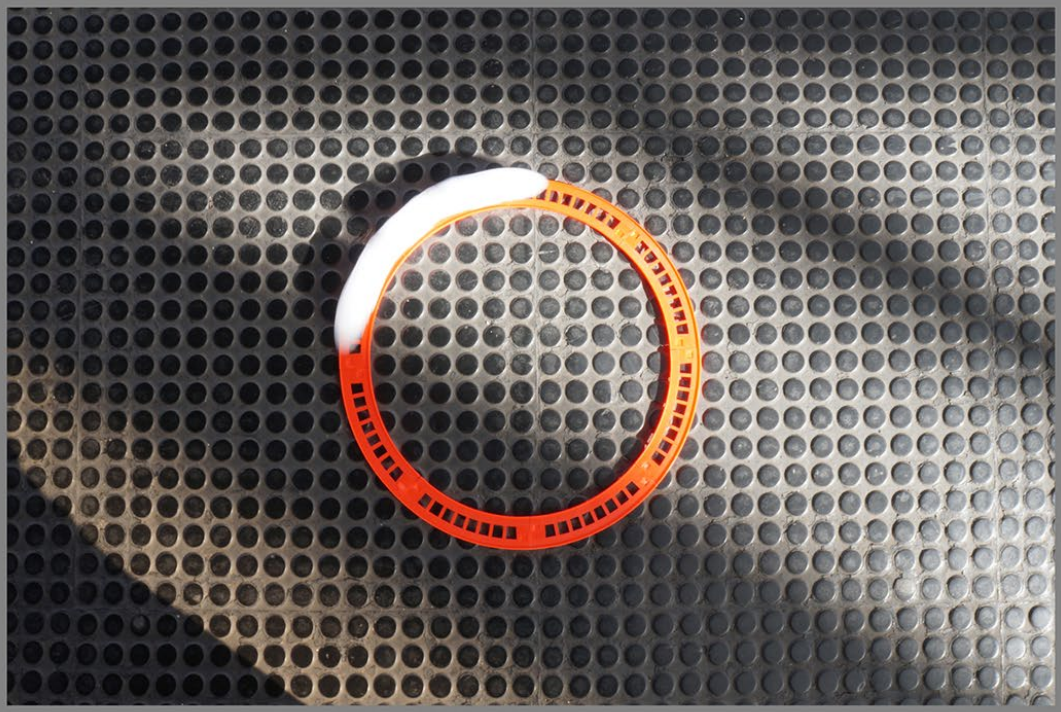
Resumo: Em quatro horários distintos (09:00, 12:15, 18:15 e 21:30) um gravador foi utilizado para registrar os sons presentes na Estação Central do metrô de Belo Horizonte, por um minuto completo. Simultaneamente, um trem de brinquedo foi fotografado durante os horários estipulados. Os sons captados, posteriormente, foram transcritos por um aplicativo, apresentando erros ortográficos diante da multiplicidade de sons e de falas presentes em cada um dos intervalos desse ciclo.

Palavras-chave: Rotina. Interferência. Deslocamento. Som. Cidade.

TERMINAL

Abstract: At four different times (09:00, 12:15, 18:15 and 21:30) a recorder was used to record sounds present at the Central Station of the Belo Horizonte subway, for a full minute. Simultaneously, a toy train was photographed during the stipulated times. The sounds captured were later transcribed by an application, presenting spelling errors given the multiplicity of sounds and utterance present in each of the intervals of this cycle.

Keywords: Routine. Interference. Displacement. Sound. City.



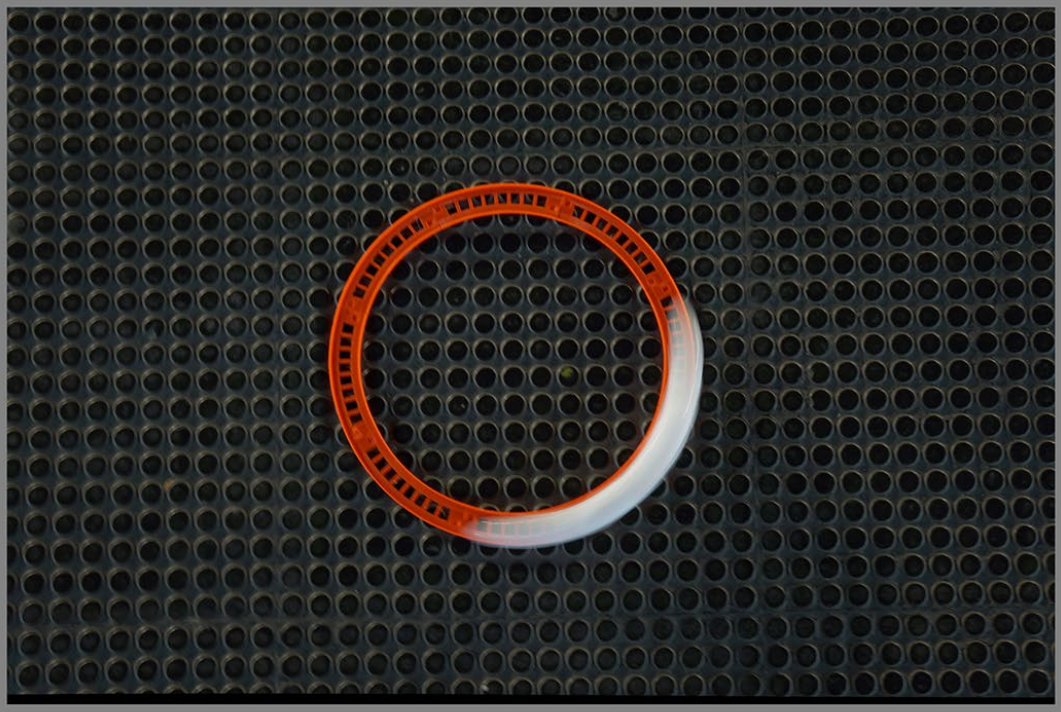
09:00

09:00:07 û Te dβ possibilidade, nÚ
09:00:11 û Adiando
09:00:23 û Sim, entendi
09:00:27 û Mas eu vou vendo como ela como ela tβ
09:00:51 û Amor vocÛ nÒo entregou
09:00:57 û S¾ t¶ esperando a passagem pra depois
09:00:59 û Depois de receber as passagens



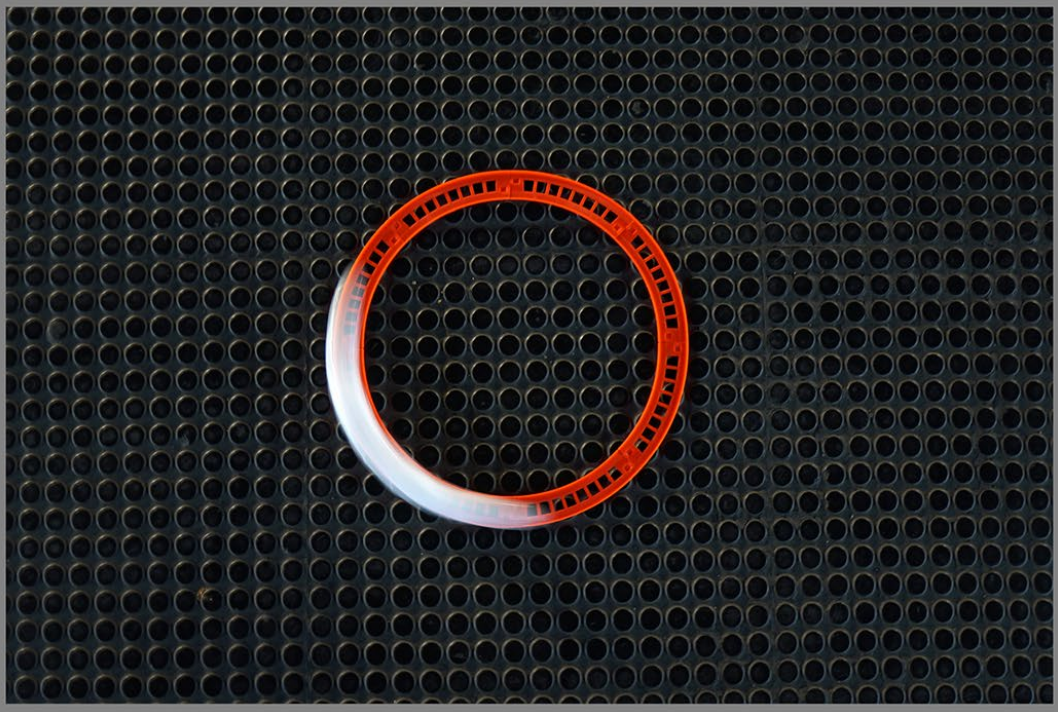
12:15

12:15:05 û A pessoa tem seu pobrema mas Ú aposentado
12:15:09 û Eles pega a aposentadoria das pessoas
12:15:15 û Mas sabe que cuida mais que
12:15:21 û ╔ complicado nÚ
12:15:26 - Posso tambÚm
12:15:29 û (choro)
12:15:39 - (choro)
12:15:44 û N¾ vei,
12:15:52 û Tβ tudo bem Tatiane?
12:15:54 - Vamo ver?



18:15

18:15:26 û ╒, Eu sigo eleà
18:15:30 û Tem o amante
18:15:32 û AÝ
18:15:39 û Eu quero ir comer jβ
18:15:40 - Nòo acabou ainda nòo, vei
18:15:42 û Eu sei que tβ demais
18:15:43 - Ë, ele nòo para aqui nòo
18:15:44 û Ele vai lβ e vai voltar aqui ainda
18:15:47 û È mòe
18:15:48 - Mòe
18:15:50 - Ainda
18:15:52 - Falou zÚ
18:15:53 - Ainda
18:15:55 - Caralho mano



21:30

21:30:09 û Como chama? Quando faz o eletrocardiograma
21:30:11 û Aqueles neg¾gio, nòo sei agora
21:30:14 - Nòo Ú capenga, nòo
21:30:17 û Dai ela nòo sabe mexer com computador
21:30:53 ûEla assim, vocÛs tem que entrar na hora
21:30:57 û E vocÛ jβ saiu pra hora do intervalo

LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1-4 (Página 387-390). Muriel Machado. *Terminal*, 2023, 21 x 29,7 cm. Fonte: acervo da autora.

Muriel Machado é artista visual e pesquisadora, atualmente morando na cidade de Belo Horizonte/MG. Possui doutorado em Artes Plásticas, Visuais e Interartes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2024), mestrado pela mesma instituição (2019) e graduação em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2013), com pesquisa realizada com o auxílio de bolsa CAPES/PROEX. Suas produções recentes investigam noções de percepção e memória a partir da apropriação de manuais instrutivos ligados ao universo das artes.
Website: https://cargocollective.com/MurielMachado
E-mail: muri.rsm@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1710-102X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9402551271389570

Ensaio visual recebido em 14.02.2025. Aceito em 24.04.2025.



JOGO DOS SETE ERROS

Mirla Fernandes

Resumo: *Jogo dos sete erros* é uma instalação participativa composta de sete dípticos, bancos e pranchetas com papel e caneta. Os dípticos exploram a busca visual, o ir e vir na imagem como estratégia de aproximação a um estado contemplativo. O pedido de um texto produzido pelo público reitera a proposta e ao mesmo tempo, coloca-se como antítese ao sentimento de dissolução em estados de desatenção como os que vivemos na contemporaneidade. A instalação é um pedido: pare, observe e sinta.

Palavras-chave: Pintura. Desenho. Instalação.

SPOT THE DIFFERENCE GAME

Abstract: *Spot the Difference Game* is a participatory installation composed of seven diptychs, benches and clipboards with paper and pen. The diptychs explore the visual search, the coming and going of the image as a strategy for approaching a contemplative state. The request to the public for a text reiterates this dynamic and stands as an antithesis to the feeling of dissolution such as the states of reduced attention we experience in contemporary times. The installation is a request: stop, observe and feel.

Keywords: Painting. Drawing. Installation.

Jogo dos sete erros é uma instalação com intenção colaborativa. Dela fazem parte 7 dípticos (Figuras 1 a 7) além de bancos, pranchetas com papel e caneta sugerindo ao público a circulação pelo espaço expositivo, sentando-se nos bancos nos lugares que lhe parecerem mais interessantes (Figuras 8 e 9) e estimulando a escrita de uma narrativa ou reflexão a partir das pinturas (Figura 10).

Jogo dos sete erros requer que o espaço expositivo seja cuidadosamente considerado para que a relação de contemplação aconteça. As pinturas devem ser expostas a 1,40 de altura, pensadas para serem vistas pelo público sentado nos bancos à disposição. A oferta de canetas para o público, e não lápis, permite que o processo reflexivo do mesmo fique mais evidente, e a ideia de erro se estenda ao público também (Figura 11).

Em *Jogo dos sete erros*, propus explorar a busca visual, o processo que consiste em encadear diversas fixações sucessivas sobre uma mesma cena visual, a fim de explorá-la em detalhe. Esse processo está intimamente vinculado à atenção e à informação: o ponto no qual se deterá a próxima fixação é determinado ao mesmo tempo pelo objeto da busca, pela natureza da fixação atual e pela variação do campo visual. Partindo dessa premissa, o título da série se refere ao jogo que explora o conceito de busca visual. Para *jogar* é preciso olhar para as duas imagens com muito cuidado. Porém, ao contrário do que acontece no jogo tradicional, o que aproxima as imagens são as tênues semelhanças (formais ou temáticas), e não as diferenças. A inversão das regras do jogo coloca-se como estratégia para prolongar a busca visual e estimular um estado de contemplação. Não existem literalmente sete erros, existe um pedido velado: pare e observe, dê-me seu tempo para além do tempo acelerado contemporâneo, deguste.

Procurei criar uma tensão que reflete esses incômodos que sinto em relação a vida na cidade. Essa coisa de ficar ou ir embora, o caos e as regularidades, os mistérios e as obviedades que coabitam o cotidiano. As imagens referência para as pinturas partiram tanto de fotografias que tirei caminhando pela cidade, sobretudo a noite, assim como de fotos de telas. Esse transbordamento de limites referenciais,



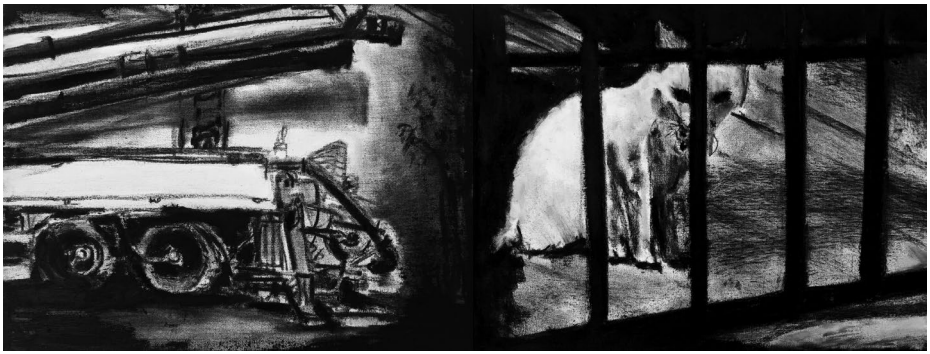
entre a imagem da realidade e a virtual, sinalizam o meu próprio olhar para o mundo, o qual procuro apaziguar de alguma forma na realização das pinturas.

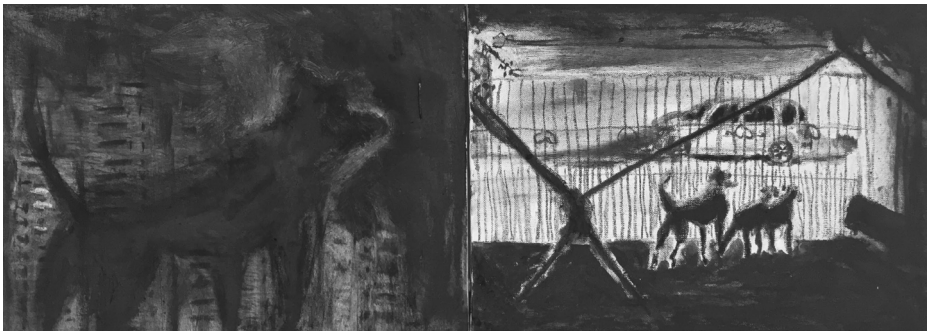
Proponho chamar a atenção para um retiniano que tensione nossa relação de imediatismo e consumo de imagens visuais. Como afirma Byung-Chul Han (2017) em *Agonia do Eros*, "a mudança veloz das imagens não nos concede mais tempo" de contemplação e o sujeito da sociedade do desempenho esgota-se na coerção da hipervigilância em que vivemos. Imagens vistas, mas não percebidas: a afetação sensorial em velocidade é suficiente para o consumo apenas. Esta instalação investiga a nossa relação imediatista com a imagem propondo o oposto. Em *Jogo dos sete erros* experimento mudar o sentido do fluxo, procurando converter a experiência visual, que apresenta-se em geral fragmentada, para algo que possa integrar de alguma forma os sentidos.





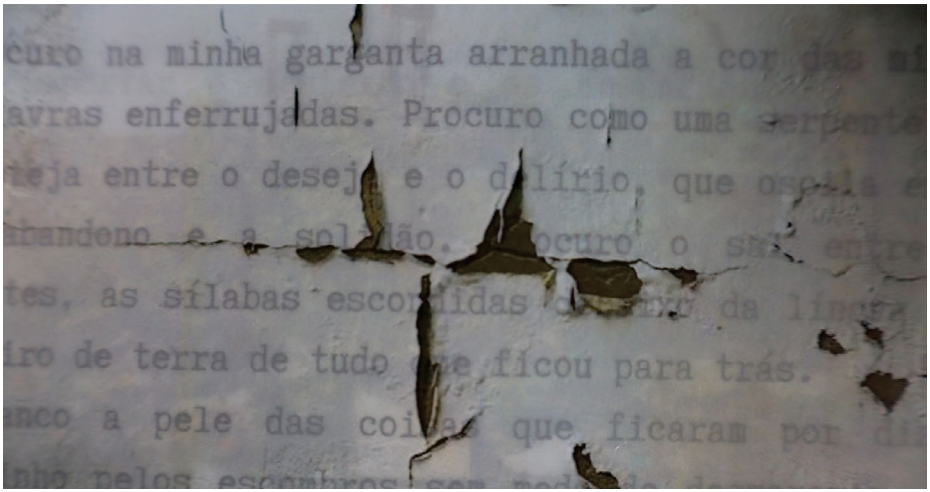











curo na minha garganta arranhada a cor das
avras enferrujadas. Procuro como uma serpente
teja entre o desejo e o delírio, que oscila
abandono e a solidão. Procuro o sal entre
tes, as sílabas escondidas
iro de terra de tudo que ficou para trás.
nco a pele das coisas que ficaram por
nho pelos escombros



preso fora
preso dentro
o espaço nem sempre é
liberdade
nem a claridade aberta
é porta

Isabel Fernandes

FELIPE
GÓES

UMA TEMPESTADE SE APROXIMA
A VELHA JANELA BATEU FORTE, ESQUECI
DE FECHAR
A BRANQUINHA JÁ FOI PROCURAR
UM LUGAR CALMO E SILENCIOSO

PENSEI NELA HOJE, MINHA AMADA.
E ACHEI BOM ACENDER UMA VELA,
POR ELA E PELA LUZ QUE CERTAMENTE
VAI ACABAR.

TODOS OS CÃES LATEM PARA UM CARRO,
MENOS O TUTI, ELE NÃO LATE PARA
QUALQUER CARRO, APENAS PARA UM
MODELO ESPECIFICO.

SAI NA CHUVA MESMO, NÃO TEVE JEITO.
NUNCA MAIS SEREI O MESMO.
O ONIBUS 719 CHEGOU SUPER RAPIDO.
HOJE, INTERROMPENDO MINHAS DIVAGAÇÕES,
O SENSO DE URGÊNCIA SE SOBREPÔE.

LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1-7 (Página 396-398). Mirla Fernandes. *Jogo dos sete erros 1*, 2022. Díptico, 30 x 60 cm, técnica mista sobre tela; *Jogo dos sete erros 2*, 2022. Díptico, 30 x 60 cm, técnica mista sobre tela; *Jogo dos sete erros 3*, 2022. Díptico, 30 x 60 cm, técnica mista sobre tela; *Jogo dos sete erros 4*, 2022. Díptico, 30 x 80 cm, técnica mista sobre tela; *Jogo dos sete erros 5*, 2022. Díptico, 30 x 80 cm, técnica mista sobre tela; *Jogo dos sete erros 6*, 2022. Díptico, 30 x 80 cm, técnica mista sobre tela; *Jogo dos sete erros 7*, 2022. Díptico, 30 x 80 cm, técnica mista sobre tela, respectivamente. Fonte: acervo da autora.

Figura 8-9 (Página 398-399). Mirla Fernandes. Registro da exposição *Jogo dos sete erros*, 2022. Roteiro de Ateliês, São Paulo/SP, 2022. Fonte: acervo da autora.

Figura 10-11 (Página 399-400). Mirla Fernandes. Registro da resposta do público durante a exposição da série *Jogo dos sete erros*, 2022. Roteiro de Ateliês, São Paulo/SP, 2022. Fonte: acervo da autora.

REFERÊNCIAS

HAN, Byung-Chul. Agonia do Eros. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

Mirla Fernandes é mestre em Poéticas Visuais pela UNICAMP, com bolsa CAPES, arte-educadora e arte-terapeuta. Desde 1992 participa de exposições nacionais e internacionais, coletivas e individuais. Em 2010 foi nomeada para o Prince Claus Award por seu trabalho em arte-joalheria. Sua prática como artista marcial atravessa sua poética, colocando-se como ferramenta para a pesquisa das relações interpessoais. Como um desdobramento desses interesses, incorpora aspectos relacionais e gestuais em sua produção.
Email: mirlaf@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-1193-9473
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8081138346719551

Ensaio visual recebido em 12.02.2025. Aceito em 31.05.2025.



AS CRIANÇAS NÃO EXISTEM

Guilherme Bruschi

Resumo: Esse texto intenta relatar uma experiência específica de ensino de arte a partir de três questões. Uma trata sobre as imagens ditas como impróprias. A outra, sobre a relação entre o impróprio e as expectativas que se lançam sobre artistas. Por fim, uma que debate a dita incapacidade de crianças lidarem com experiências como a perturbação. O relato é elaborado em uma experimentação com diferentes tipos de escrita, buscando lançar no campo público de circulação do texto uma situação privada.

Palavras-chave: Ensino de arte. Cena polêmica. Imagem. Impróprio. Vertigem.

THE CHILDREN DON'T EXIST

Abstract: This text has as goal to narrate a specific experience on art education based on three questions. One focuses on the images said to be inappropriate. The other, on the relation between the inappropriate and the expectations that are thrown into artists. Finally, one that debates on the said incapacity of children to deal with experiences such as disturbance. The report is drafted with different kinds of writing, trying to launch in the public field of text circulation a private situation.

Keywords: Art education. Polemic scene. Image. Inappropriate. Vertigo.

Professor, teria como conversarmos um pouco?, Disse a coordenadora, Claro, Então, a mãe da [identificação suprimida, nome da estudante] me mandou mensagem, segundo ela a [identificação suprimida, nome da estudante] falou sobre uma imagem que você mostrou na aula, Hm – o professor acena a cabeça, como quem se percebe numa situação incômoda –, Disse que era uma imagem bem perturbadora, que a filha não conseguiu dormir, Mas que imagem foi essa? Eu fiz, sim, uma aula com vários recortes, principalmente pinturas, mas todas as imagens saíram de livros didáticos antigos, Ela falou que era uma imagem com sangue, tinha um monstro horrível, Um monstro horrível? Enfim, eu acho estranho porque durante a aula ninguém me relatou nada, foi uma aula bem divertida, Pois é, mas ela veio me questionar sobre quem estava dando as aulas de artes, disse que era um professor novo, porque ela queria entender o critério que estava sendo usado na escolha das imagens, Então [identificação suprimida, nome da coordenadora], eu separei algumas imagens que extraí de livros didáticos distribuídos pelo governo estadual, livros antigos, e essa atividade tem uma dinâmica que eu gosto muito: entrego, para cada estudante, uma imagem, *eles/elas/elus* precisam escrever, num papelzinho, o que sentiram olhando para ela, qual foi a relação que estabeleceram com a imagem; as imagens são devolvidas, os papéis são colados no quadro e aí começa um jogo: cada criança precisa sortear uma imagem, ler os papéis no quadro e tentar encontrar um que ache que pode se relacionar com a imagem sorteada, é um jogo que fala sobre como estabelecemos relações diferentes com as mesmas imagens, porque somos pessoas diferentes, Eu entendo, professor, mas não tem como você mostrar uma imagem inapropriada para crianças de, que turma que era?, Segundo ano, Isso, pro segundo ano!, Então, [identificação suprimida, nome da coordenadora], eu entendo a situação que aconteceu, mas eu acredito profundamente num ensino de arte que nos provoque a pensar, inclusive, como lidamos com as imagens, mesmo aquelas imagens que podem nos colocar diante de sentimentos como o estranhamento, o medo etc, Professor, nossa escola atende um público que é, assim, mais conservador, e eu entendo tudo que você disse, mas nós não estamos interessados na sua visão sobre arte.



Essa história, que um dia foi relato verossímil, lança no espaço público de circulação do texto uma situação que, agora, é fabulada. Passa a ser, então, tema de especulação as identidades dessa estudante, dessa coordenadora e desse professor – o professor sou eu. Talvez se especule, também, a cor do chão dessa sala, o material das mesas e a diferença entre a cadeira da coordenadora e a cadeira na qual o professor se sentou. Talvez se especule o grau de privacidade dessa conversa... e até mesmo a imagem! A imagem eu revelo, mais a frente. As outras especulações prefiro que continuem *especuláveis*, assim o texto conseguirá significar diferente a cada leitura.

Roland Barthes (1980) me ajuda a começar. Quando assumiu, em 1977, a cadeira de Semiologia Literária no Collège de France, Barthes realizou uma aula inaugural, que aqui cito. O tema da aula – as relações entre a língua e o controle, e a literatura como essa prática de tensionamento e de traição das funções da língua –, apesar de muito me interessar, suprimo. O que me interessa, mesmo, é a postura de Barthes ao se ver institucionalizado:

> É pois, manifestamente, um sujeito impuro que se acolhe numa casa onde reinam a ciência, o saber, o rigor e a invenção disciplinada. Assim sendo, quer por prudência, quer por aquela disposição que me leva freqüentemente (*sic*.) a sair de um embaraço intelectual por uma interrogação dirigida a meu prazer, desviar-me-ei das razões que levaram o Colégio de França a acolher-me – pois elas são incertas a meus olhos – e direi aquelas que, para mim, fazem de minha entrada neste lugar uma alegria mais do que uma honra; pois a honra pode ser imerecida, a alegria nunca o é (Barthes, 1980, p. 8).

Preciso admitir, pouca alegria me trazia adentrar uma escola particular que atendia uma ascendente elite econômica declaradamente conservadora. Mas minha experiência em outros colégios particulares, bem como no ensino público – especificamente num colégio cívico-militar – me motivava a encontrar algumas brechas pelas quais a aula de arte conseguisse ser um pouco mais parecida ao campo da arte. Todas as escolhas foram feitas pensando nisso, talvez numa tentativa de conquistar uma alegria ao entrar na sala, ao

menos, já que a escola não me proporcionava essa mesma alegria. Essa minha tentativa falhou, e falhou de novo, e mais – mas eu falhava sempre pior (Beckett, 1983). Essas conversas, como a que inicia o texto, ganharam uma frequência insustentável.

Esse texto tem por objetivo relatar essa experiência específica de ensino de arte. Para Raymond Williams (1965), a experiência seria, precisamente, a nossa interpretação de um mundo que nos ultrapassa. O sociólogo desvia de um caminho que tende a opor sujeito e objeto para afirmar que toda leitura de mundo se faz, ao mesmo tempo, num processo subjetivo e objetivo. Tratar a situação aqui narrada como uma experiência permite entender que vivencio um campo que me ultrapassa, mas pelo qual eu atravesso. Ainda, permite refletir sobre ela de modo a ampliar sua abrangência para entendê-la como parte de um fenômeno que, partindo da subjetividade, não é local ou isolado. Para isso, lanço as três questões que me guiarão na elaboração da discussão que pretendo aqui. Primeiro, o que configura o impróprio da imagem? Depois, o que esperamos de artistas? Por fim, por que as crianças são incapazes de lidar com essa perturbação da imagem? Essa pergunta é como se fosse *existe isso que chamamos de as crianças*?

O QUE CONFIGURA O IMPRÓPRIO DA IMAGEM?

Aqui, eu me coloco num embaraço. O tema já o é, mas eu começo a ver o texto como uma mesa de bar meio complicada – talvez role uma briga. Se eu quiser que Jacques Rancière sente para conversar com Roland Barthes acho que preciso mediar essa conversa, dizer que eles dois dizem a mesma coisa em dado momento. Quando Barthes (1980) pensa na língua como um sistema de possibilidades que já estão dadas, numa organização daquilo que é possível dizer enquanto organização daquilo que ela nos obriga a dizer, ele e Rancière conversam. Conversam sem ignorar as críticas de um ao outro, no que tange ao fetiche modernista com a inovação, e à tentativa desmedida de se desvincular do realismo que antecedeu as vanguardas.

Com isso dito, entra Rancière. Em *A partilha do sensível* (2009), o filósofo se debruça sobre questionamentos a esse termo por ele cunha-



do. *Partilha do sensível* seria, então, essa organização própria de um comum que é partilhado por uma coletividade, atentando para as formas de participação que se colocam disponíveis. Rancière (2009) faz isso tensionando o conceito de cidadão de Aristóteles. Ele vai perceber que, antes de escolher tomar parte na governança, existe uma disposição de lugares – lugares que definem "[...] competências e incompetências para o comum" (Rancière, 2009, p. 16). Antes de escolher tomar parte, existe uma disposição política que define quem tem *condições* de tomar parte, quem pode tomar parte e se fazer *visto/vista/viste* na cidade.

A questão do *ser visto* não se configura apenas como uma acessibilidade retiniana, não é isso que *ver* quer dizer aqui. Conseguir ver não é só direcionar os globos oculares em direção a algo, capaz de refletir os raios luminosos que sobre si incidem, que, então, chegam a esses globos oculares que enviam essa informação ao cérebro e aí se viu. Isso é uma condição biológica. *Ver* é antes uma elaboração de linguagem, de condições de interpretação do mundo. Muitas coisas conseguem refletir os raios luminosos que são cotidianamente captados por globos oculares e mesmo assim não são *vistas*. Mas Rancière continua, elaborando seu conceito de política como aquilo que "[...] ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" (Rancière, 2009, p. 17). Começam, então, a se desenhar lugares: existem coisas que podem ser vistas, e coisas que não podem ser vistas; existem coisas que podem ser ditas sobre aquilo que se vê, e existem coisas que não podem ser ditas sobre aquilo que se vê etc. O impróprio se inscreve nesse lugar da coisa que não deveria ser vista e que, quando vista, leva a um dito repreensivo. É por isso que a discussão sobre o impróprio da imagem se dá no campo da política.

Quando pensa nessa relação complexa entre arte e política, o filósofo se dedica em elaborá-la pautada em regimes: um ético, um estético e um poético. Aqui, interessa entender o que Rancière fala sobre o poético. Ele tem relação com o par *poiesis/mímesis*, não sendo a relação mimética aquela das cópias ou do caráter naturalista de alguma ou outra arte, mas aquilo que torna uma arte *visível* a partir do seu atrelamento com uma maneira de fazer que refaz uma força de criação da natureza. Não importa, aqui, que as ações da tragédia sejam verossímeis aos seus

modelos, mas sim a feitura de um poema que orquestre as ações do ser humano frente uma intriga (Rancière, 2009). Nesse sentido, o regime poético vai definir uma relação normativa: existem imitações que são boas e imitações que são ruins, coisas que são representáveis e coisas que são irrepresentáveis.

> Chamo-o [o regime poético] *representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mímesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a *mímesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações (Rancière, 2009, p. 31-32).

É a partir da noção de *mímesis* que se fundamenta um regime de visibilidade que faz com que algumas práticas sejam consideradas *arte*. E é a partir das relações de representação entre essa força da natureza e essas imagens que os trabalhos de arte passam por uma organização das maneiras de fazer, de ver e de julgar. Aqui, acontecem várias implicações: diferentes maneiras de fazer fundamentam diferentes maneiras de ver e diferentes maneiras de julgar. E, aí, são valoradas, de acordo com uma ordem geral das maneiras de fazer: essa é a chave do impróprio que Rancière percebe no pensamento de Aristóteles. É a partir da compreensão desse modo de fazer e qual princípio criador ele recria que uma arte é valorada como boa ou ruim, própria ou imprópria. Isso vai distanciar o trabalho do músico e do artesão, apesar dos dois exercerem uma atividade que é criativa. Atingimos a compreensão política sobre essa configuração do impróprio da arte, mas existe um mecanismo valorador, um procedimento de dispor, em ordem, essas maneiras de fazer.

Acho que o procedimento de Rancière é esse mesmo, uma escrita roída, que rói nossa leitura e nos faz ir e precisar voltar. Ele escreve e faz teoria roendo as páginas dessa *História da Filosofia* com letras capitu-



lares. Quando ele decide se debruçar sobre Aristóteles, tentando explicar o regime que faz as imagens existirem no mundo e as relações que estabelecemos com elas, ele destrincha todo o argumento – isso que tentei refazer aqui. Mas ele chega ao fim e percebe: na sociedade grega, mas poderíamos tratar de quase qualquer exemplo ocidental, na antiguidade, idade média, modernidade ou contemporaneidade, a ideia de *próprio* ou *impróprio* é um vazio de significado muito cômodo aos mecanismos de poder. Cômodo porque o argumento de Aristóteles é uma organização implicativa que, no fim, posiciona tudo sobre a moral. Uma arte é tida como própria se a maneira de fazer for própria, mas quem define isso? Retomando o exemplo do artesão, Aristóteles justificava a ausência dessa parte da sociedade na vida política por uma *falta de tempo*, que se relaciona com um regime de visibilidade. Mas essa falta de tempo não é uma condição ontológica ao labor artesanal, é uma produção. Uma falta de tempo produzida pela *pólis* para afastar uma parte da sociedade do ato de governar (Rancière, 2009).

O regime de visibilidade criado pelo vinco da *mímesis* opera o mesmo procedimento. A *mímesis* é o que permite identificar, a partir das características de um trabalho, o procedimento envolvido na sua feitura e, identificando essa maneira de fazer, entender se é o trabalho de alguém com competência ou incompetência para com o comum (Rancière, 2009). O impróprio é isso, uma turbulência que revolve a água desse lago artificial no jardim da moral. Chega mais uma pessoa, interessada em falar sobre turbulências e colapsos causados por desvios inapropriados. Jota Mombaça (2017), escritora e artista interdisciplinar, chega para dialogar aqui por sua preocupação com as palavras enquanto matéria e material. Ela puxa uma cadeira e se senta ao lado de Rancière, para falar sobre o que ela nomeia de *devir-monstra*.

Jota define a experiência da monstra como um devir por não ser, necessariamente, uma qualidade de sujeito. Qualquer sujeito pode *devir-monstra* porque esse devir se dá num choque com a branquitude cisheteronormativa, um choque que provoca um colapso no *deveria ser*, ela estilhaça o regime de visibilidade. O procedimento da monstra seria, então, esse: existe uma construção do que um corpo *deveria ser*, mas existem subjetividades que denunciam a fragilidade dessa construção, e mesmo o seu caráter construtivo – e não natural, como se defende. As

concepções de raça, gênero e sexualidade são elaborações e, sendo elaborações, podem ser repensadas, desfeitas e refeitas. Quando essas subjetividades se chocam com a heteronormatividade branca, a *monstra* devém.

> A monstra que atravessa isso aqui move esse tipo de força e assombra – em suas passagens – as filas do tornar-se. Não chega a formar um eu, uma entidade internamente coerente capaz de governar a si e as cenas de alteridade em que se engaja. Muito pelo contrário, a operação da monstra que atravessa isso aqui é deformar, desfigurar e problematizar indefinidamente as condições de possibilidade de um sujeito qualquer que seja (Mombaça, 2017, p. 17).

Penso o impróprio da imagem também como um *devir-monstra*, por também denunciar a fragilidade com que um sistema de normalidade se fundamenta – uma só imagem é capaz de perturbar esse estado. Não existe, na imagem, algo de ontológico que a defina enquanto própria ou imprópria. É a moral de quem se coloca diante da imagem que provoca esse corte por onde a monstra vaza, sangra.

O QUE ESPERAMOS DE ARTISTAS?

Será que cabe mais uma cadeira nessa roda? Rancière resmunga, diz que logo vai embora, mas eu imploro que fique porque, até então, Rancière e Jota falaram sobre a existência das imagens e das palavras no mundo, e o que elas operam. Mas tem outro ponto importante a se considerar, que é o vetor oposto: o que a sociedade espera do campo da arte. Chega, então, o sociólogo galês Raymond Williams (1965). Quando ele se debruçou sobre as palavras, no seu exercício de pesquisa sobre os significados disponíveis e as transformações nos sentidos, um dos temas de maior atenção foi a palavra *criatividade*.

Ao falar sobre arte, lidamos com uma palavra com uma história longa, que tem um uso específico desde, pelo menos, o século XIII. Analisando e refletindo sobre tudo que encontrou ao se debruçar sobre escritos de estética, Williams percebe que as teorias mudam, mas que algo sempre permanece de modo mais ou menos explícito:



a ideia de que existe uma realidade ordinária, que *todos/todas/todes* podem acessar, e uma que só artistas conseguem. Uma realidade elevada. Criar seria, então, acessar essa realidade elevada, ou criá-la ao organizar a realidade ordinária.

A questão da imagem imprópria aparece aqui por um fracasso, ela quebra com aquilo que a sociedade espera *dos/das/dus* artistas: ali, não há nada de elevado. Uma imagem dita imprópria não nos oferece nada além de um espelho, com o qual enxergamos a nossa própria ordinariedade. Acho que agora podemos nos debruçar sobre essa imagem inapropriada e perturbadora que eu lancei no espaço de ensino (Figura 1). Ela será oferecida por Michelangelo Merisi ou, como ficou mais conhecido, Caravaggio.



Figura 1. Caravaggio. *Medusa*, 1597. Óleo sobre tela, 60 x 55 cm. Fonte: Galleria degli Uffizi.

Quando eu decidi levar comigo a *Medusa* (Figura 1) para um colégio particular que atende uma ascendente elite econômica abertamente conservadora, eu lancei contra a linha do tempo uma linha de articulação entre dois artistas. Eu desenhei uma linha anacrônica e desterritorializada que me liga à Caravaggio – artista que também lidou, em seu tempo, com uma ascendente elite econômica abertamente conservadora. A partir dali, as nossas histórias começaram a se sobrepor de um modo que, hoje, acho graça. Caravaggio, *amore mio*, eu e você compartilhamos pontos que ultrapassam as coincidências. Bixas, artistas, encrenqueiras... acho que estamos quase empatados. Tu, em apresentações à delegacia; eu, em apresentações à coordenação pedagógica.

Nesse campo coletivo da linguagem, a *Medusa* (Figura 1) foi descrita como uma imagem perturbadora. Abro o dicionário, busco o termo *perturbação*, encontro a definição: uma ação que causa desordem, confusão, "[...] alteração aparentemente desordenada das características de um meio físico" (Houaiss; Villar, 2009). Lembro da *monstra* (Mombaça, 2017): existe um estado de normalidade, ou ordinariedade, que diz respeito a um regime de visibilidade, que é perturbado por uma força, por um encontro. Voltando à reflexão de Raymond Williams, ao perceber essa concepção de *criação* como acesso à uma realidade elevada, distinta de uma realidade ordinária, ele afirma, partindo de estudos sobre comunicação, que:

> Não existe realidade de formas, cores e sons familiares, à qual nós apenas abrimos os nossos olhos. As informações que nós recebemos, através dos nossos sentidos, do mundo material ao nosso redor precisam ser interpretadas, de acordo com certas regras humanas, antes que se forme aquilo que ordinariamente chamamos de "realidade". O cérebro humano precisa performar essa atividade "criativa" antes que nós, como seres humanos normais, possamos enxergar [...] (Williams, 1965, p. 33, tradução nossa)[1].

1 No original: "There is no reality of familiar shapes, colours, and sounds, to which we merely open our eyes. The information that we receive through our senses from the material world around us has to be interpreted, according to certain human rules, before what we ordinarily call 'reality' forms. The human brain has to perform this 'creative' activity before we can, as normal human beings, see at all [...]".

Assim, conseguir enxergar essa *realidade ordinária*, já é uma atividade criativa. Nisso, Williams e Barthes dialogam, quando este, tratando sobre a língua, diz que a "[...] sociedade produz estereótipos, isto é, cúmulos de artifícios, que ela consome em seguida como sentidos inatos; isto é, cúmulos de natureza" (Barthes, 1980, p. 33). O nosso processo linguístico é a elaboração de meios capazes de comunicar experiências, que são compartilhadas, recebidas, interpretadas e incorporadas à nossa linguagem individual. Esse exercício, Williams descreve como um aprendizado de um novo jeito de ver. Comunicar é aprender a ver de um jeito distinto. Conforme incorporamos ao nosso ser novas maneiras de comunicar experiências, tendemos a naturalizá-las, esquecemos o processo polêmico de elaboração dessas formas – é a isso que Barthes se refere. Ele fala de uma semiologia que seja *apofática*, "[...] não porque ela negue o signo, mas porque nega que seja possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos" (Barthes, 1980, p. 36-37).

A relação do código com os fatos se dá, então, como um embaraço: o esquecimento da artificialidade da linguagem é o que nos permite estabelecer relações com os fatos. Na mesa ao lado, um senhor escutava de canto. Ele vira e se intromete na nossa conversa: "Se percebêssemos o alfabeto como uma série de incisões, não poderíamos ler. Se ouvíssemos a história da linguagem em cada palavra o tempo todo não poderíamos falar [...]" (Preciado, 2020, p. 204-205).

Resumindo a nossa conversa, nada possui valor antes de ser transformado em linguagem, e a linguagem é uma elaboração coletiva. Se não existe nada familiar sem um processo criativo que inscreva aquilo como tal, o que a Medusa-monstra faz é desvelar esse processo, é torná-lo visível em seu devir no mundo. A perturbação diz também sobre um processo coletivo e constante de valoração. Mas uma valoração que, assim como o inapropriado, se dá pela exclusão: inscrevemos o limite do próprio e do familiar e, a partir daquele momento, o que excede invariavelmente perturba essa inscrição. Perturba porque dá a ver a amplitude dos possíveis-além. Já conversamos, aqui, sobre duas definições e as relações entre arte e sociedade, mas tem um ponto ainda em aberto: a experiência perturbadora ter acontecido numa escola, durante uma aula de arte.

POR QUE AS CRIANÇAS SÃO INCAPAZES DE LIDAR COM ESSA PERTURBAÇÃO DA IMAGEM?

Eu quero operar, aqui, o que Jacques Rancière (2018) chamaria de *cena polêmica*. Esse termo, para Rancière, define um tipo específico de jogo político que consiste na inserção, em um regime de visibilidade, de uma contradição política que explicita uma "[...] distribuição desigualitária dos corpos sociais numa divisão do sensível [...]" (Rancière, 2018, p. 53-54). Ele cita um exemplo interessantíssimo, de quando a ativista feminista Jeanne Deroin pleiteou um cargo na eleição legislativa de 1849. Na época, a França já era uma República que concedia, em sua constituição, direitos universais ao *povo francês*. Quando Jeanne pleiteou esse cargo – cargo que ela era proibida de assumir por ser mulher –, ela criou uma cena pública que denunciava a exclusão de um grupo de sujeitos, *as mulheres*, da categoria *povo francês*. Para citar Rancière, mais uma vez:

> A aparição indevida de uma mulher na cena eleitoral transforma em modo de exposição de um dano, no sentido lógico, esse *topos* republicano das leis e dos costumes que envolve a lógica policial na definição do político. Construindo a universalidade singular, polêmica, de uma demonstração, *ela faz o universal da república aparecer como universal particularizado*, torcido em sua própria definição pela lógica policial das funções e das parcelas (Rancière, 2018, p. 53, grifo meu).

De certo modo, essa cena polêmica já foi instaurada, no espaço da sala de aula e na sala da coordenadoria pedagógica. Mas, aqui, eu a desloco para o espaço do texto. Se eu precisasse descrever da maneira mais sucinta e generalista possível a Figura 1 seria assim: uma elaboração visual bidimensional de um monstro morto. Agora, trago à baila outra imagem, a Figura 2, que descrevo como: uma elaboração visual bidimensional de um monstro morto.

Aqui, o argumento aristotélico, tensionado por Rancière (2009), se mostra insuficiente para lidar com o conservadorismo brasileiro. Tanto a imagem da *Medusa* (Figura 1) quanto do *Creeper* (Figura 2) recriam a mesma força de criação da natureza: um monstro morto. Ainda, do



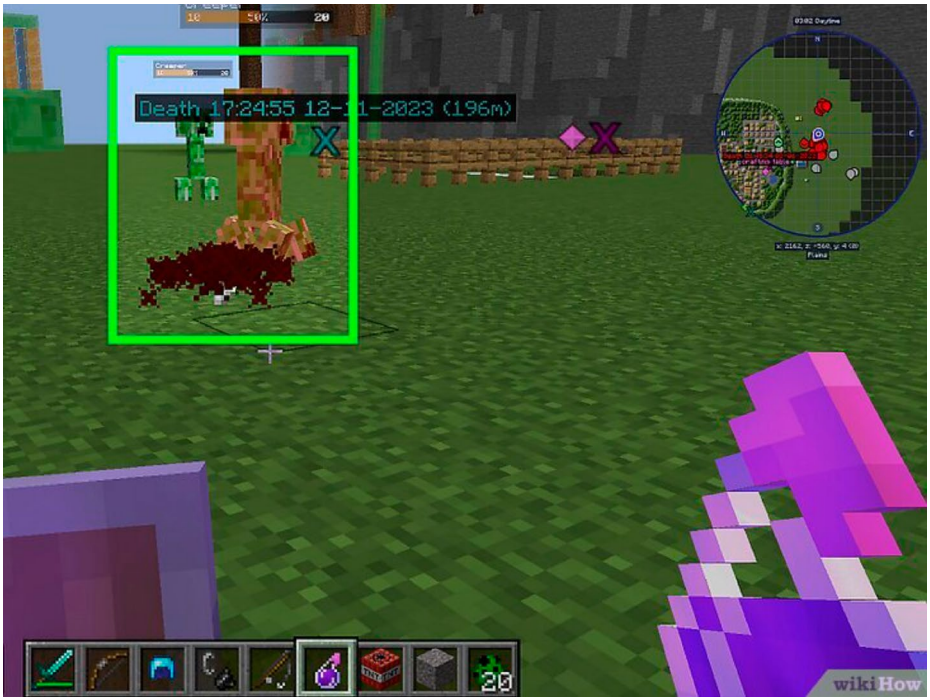


Figura 2. *Creeper morto* [frame do jogo Minecraft]. Fonte: Smith, 2025.

mesmo modo que matar *creepers* no jogo *Minecraft* permite o acesso a pontos, Perseu também se beneficia da morte de Medusa no mito. O princípio seria esse, um ser morto para sustentar uma busca caprichosa pelo sucesso, uma prosperidade que se conquista embainhando a espada. Mas o ponto aqui é que crianças de oito anos, jogadoras assíduas de *Minecraft*, podem passar horas em frente a uma tela matando *creepers* e acessando as benesses resultantes destas mortes, ou assistindo *youtubers* que o façam. Mas, na segunda-feira, durante a aula de arte, terão seu estado de normalidade perturbado com uma imagem narrativamente semelhante àquela que estão habituadas.

A aproximação dessas imagens é, antes, uma disjunção. Mas é pela aproximação forçosa entre elas que eu fundamento um comum e, a partir desse comum, lanço no espaço público a situação polêmica. É nisso que se configura o polêmico: perceber no universal, no geral e no comum uma torção do específico e do individual. Nesse caso, duas imagens seme-

lhantes são tratadas de modos específicos. E o uso do impróprio para fundamentar o tratamento específico da *Medusa* (Figura 1) é cômodo e conveniente, porque a operação que ele fundamenta é da deslegitimação, da inviabilização e da interdição. O que configura o impróprio, aqui, não é o monstro, não é a morte, não é o sangue. É a situação de narratividade, a maneira como a imagem da *Medusa* (Figura 1), posta na cena pública, denuncia a fragilidade e a contradição da construção dessa normalidade. A perturbação não é tanto da imagem, é meu pensamento sobre ensino de arte que provoca uma vertigem da moralidade.

Por isso, eu diria que a questão não é tanto que as crianças não consigam lidar com a perturbação da imagem, mas sim que a interdição dessas situações de aprendizagem cria um espaço do familiar e do apropriado cada vez mais restrito e limitado. Essa criança, que tem seu sono perturbado por uma imagem de Caravaggio, não existe. As crianças não existem. O que existem são famílias que buscam, a qualquer custo, a certeza de que essas crianças, suas crianças, continuarão sendo subjetivadas dentro da normalidade/normatividade. Famílias que perpetuam uma normalidade que é branca, cisgênera, heterossexual e rica. Uma normalidade com um *olhar normativo* que faz *devirem monstras* o tempo todo. Depois disso, e de muitos diálogos em que o professor e a coordenadora se sentaram em cadeiras distintas, o professor foi demitido. O professor sou eu.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Aula: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BECKETT, Samuel. Worstward Ho. Nova York: Grove Press, 1983.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MOMBAÇA, Jota. Não se nasce monstra, tampouco uma se torna. In: LESTER, Todd Lanier; CARRAPATOSO, Thiago (org.). Cidade queer: uma leitora. São Paulo: Aurora, 2017. p. 16-21.

PRECIADO, Paul B. Um apartamento em Urano: crônicas da travessia. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Zahar, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento: política e filosofia.Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: 34, 2018.

SMITH, Luke. How to Safely Kill Creepers in Minecraft: Learn to deal with exploding creepers with these handy tips, [Last Updated: 2025]. Disponível em: https://www.wikihow.com/Kill-a-Creeper-in-Minecraft. Acesso em: 23 jun. 2024.

WILLIAMS, Raymond. The Long Revolution. Londres: Penguin Books, 1965.

Guilherme Bruschi Frizzo é professor de arte licenciado em Artes Visuais pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR) e mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de Processos Artísticos Contemporâneos. Desenvolve pesquisas que partem das condições de inserção no ensino para pensar as possibilidades e negociações entre ensino, liberdade e desejo.
Email: guilhermebruschif@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1710-9075
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9146064563786249

Artigo recebido em 10.03.2025. Aceito em 06.05.2025.



ESCOLA CUSQUENHA: VESTÍGIOS DE RESISTÊNCIAS

Joana Amarante

Resumo: O presente artigo pretende analisar a Escola Cusquenha, movimento que surge na América Latina, a partir da exposição *Etérea*, sob a perspectiva de transgressão e resistência dos artistas indígenas e mestiços, a partir da inserção de elementos andinos em pinturas sacras, como forma de imposição às regras europeias. A análise de três obras revela a subversão da iconografia cristã, com símbolos e cores locais, evidenciando a resistência cultural e a preservação da memória.

Palavras-chave: Escola Cusquenha. Pintura. Coleção Collaço Paulo.

CUZCO SCHOOL: SIGNS OF RESISTANCE

Abstract: This article aims to analyze the Cuzco School, a movement that emerged in Latin America, through the exhibition *Ethereal*, under the perspective of transgression and resistance of indigenous, and mestizo artists, through the insertion of Andean elements in sacred paintings, as a form of imposition against European rules. The analysis of three works reveals the subversion of Christian iconography, with local symbols and colors, highlighting cultural resistance and the preservation of memory.

Keywords: Cuzco School. Painting. Collaço Paulo Collection.

A partir de uma escola de arte desenvolvida na América Latina imposta pelos colonizadores espanhóis com caráter catequizador, pretende-se entender como os artistas locais criaram movimentos de resistência visuais contra as regras europeias. Composta por miscigenados e indígenas, eles buscaram inserir nos trabalhos os elementos da sua cultura, configurando-se como uma ação de transgressão das narrativas como forma de preservação da memória. Serão analisadas três pinturas presentes na exposição intitulada *Etérea*, em cartaz entre dezembro de 2023 e setembro de 2024, com curadoria de Francine Goudel, no Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação (Florianópolis/SC).

A mostra consiste em um recorte da coleção particular Collaço Paulo, salvaguardada pelo instituto, debruçando-se sobre temas que perpassam o sagrado e o profano. Não restrita a uma única narrativa e nem a uma única escola, busca tensionar, por exemplo, questões de gênero, o popular e o erudito, propondo ressignificações nos tempos atuais. Néri Pedroso (2023), em um artigo, escreve que a exposição se propõe a estabelecer conexões entre as diversas obras que abarcam o século XV ao XXI, "[...] quem sabe, a conhecer e apreender o mundo e a existência sob uma nova ótica".

Espacialmente, compreende cinco núcleos com abordagens distintas, dos quais um deles dedica-se à Arte Cusquenha, composto por pinturas e uma escultura. Nesta exposição, pode-se elencar esse eixo como sendo o que mais atrai o público e, também, o mais trabalhado pela equipe educativa do instituto. Movimento desconhecido por grande parte dos visitantes, chama a atenção pela qualidade pictórica, pelas narrativas e elementos inseridos da cultura andina nas composições.

João Carlos Lourenço (2009), no texto para o catálogo sobre a pintura cusquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes, analisa umas das representações mais aceitas e difundidas no Império Inca após a dominação espanhola: as marianas. Essa temática consegue abarcar um universo de resistência da memória e, é justamente por esse caminho que os pintores andinos do século XVII e XVIII podem ser lidos com o olhar contemporâneo, pois para Gabriella Marinho,

> Os processos de feitura artística são resultados de uma cosmovisão que está diretamente ligada ao direito político à

> existência. [...] faz sentido dizer que o artista evoca e denuncia poeticamente, independentemente de qual linguagem decide adotar, o seu pertencimento ao mundo (Marinho, 2022, p. 25).

Não alheios à condição em que estão inseridos, os artistas indígenas mostram composições pictóricas interessantes, tanto na feitura quanto nas escolhas dos elementos e materiais inseridos e/ou utilizados. Em diálogo com as narrativas cristãs, assemelham-se em alguns pontos, porém, acrescentam detalhes que escapam às regras impostas das composições iconográficas, transformando, assim, uma escola europeia em uma escola latino-americana baseada na coletividade.

BREVE HISTÓRICO DA ESCOLA CUSQUENHA

A partir do interesse europeu e com as expansões das navegações para outros territórios, a Escola Cusquenha surge nas Américas no século XVI, tendo seu apogeu entre o XVII e XVIII, e é tida como o primeiro centro de formação de ensino de técnicas artísticas europeias. Entre 1545–1563, no Vaticano, é realizado o Concílio de Trento. Diferente dos anteriores, este buscou frear de forma mais enfática a Reforma Protestante, endossando as navegações, além de definir práticas de evangelização dos povos originários (Soletti, 2020, p. 171). Seria a imposição de uma única verdade e narrativa, tendo a cultura europeia como superior e no centro desse mundo, refutando outros contextos e percepções, ou seja, uma forma de dominação dos povos incaicos e indígenas, neste caso.

A palavra *cusquenho* é originária da cidade de Cusco, capital do Império Inca e, no campo artístico, refere-se às representações pictóricas coloniais hispano latino-americanas produzidas por artistas europeus, miscigenados e indígenas. Porém, antes do rompimento, é importante destacar esse ensino baseado no uso de imagens para catequização, processo fácil de ser introduzido ao invés do aprendizado das línguas locais pelo colonizador. Segundo Manoel Julio Vera, os professores irão inserir aspectos da escola flamengo-sevilhana, como uma "tendência primitiva marcada pelo vermelho cru e agressivo", além do "Interesse pelo naturalismo [...] das cenas domésticas" (Vera, 2012, p. 57).

Outros elementos irão aparecer com forte presença, como as guirlandas de flores, uma clara referência a El Greco, Rubens e Brueghel, que Vera complementa, escrevendo que os adornos serão

enriquecidos com elementos locais, como flores e penas e, as personagens, com roupas tradicionais e jóias típicas das comunidades indígenas. O estilo europeu predominante será uma mistura entre o gótico e o bizantino, com uma

> [...] postura hierática das personagens em atitude de enigmática dignidade, a atmosfera de distanciamento majestoso das Virgens e dos Santos, a estática atitude das figuras agigantadas sobre fundo dourado, a realeza das vestes, dos cetros e das coroas, o manifesto parentesco com os ícones helênicos, todos esses traços foram assimilados pelo espírito indígena (Vera, 2012, p. 57-58).

Antes da dominação espanhola, o Império Inca se encontra em um contexto histórico complexo e específico, com cidades se desvinculando da principal, e pequenas revoltas da população. Justamente, no momento de crise, os espanhóis conseguem conquistar Cusco, capital incaica. Importante destacar e lembrar que os povos originários dessa região, conforme Lourenço (2009), detinham uma pesquisa de materiais e cores, uma cosmologia complexa, um sistema de escrita e registro, construções elaboradas, apropriados, de certa forma pelo colonizador. Incluindo também, uma tradição ao coletivismo.

A sociedade incaica é hierarquizada, existem castas e pessoas aptas a realizarem atividades específicas. Com a vinda dos primeiros professores europeus, essa base estrutural se mantém, assim como as pesquisas anteriormente citadas. No início, há pinturas assinadas ou de certa forma identificadas pelos mestres europeus, mas, com a reivindicação desses centros pelos artistas indígenas no final do século XVII, a autoria desaparece, prevalecendo o anonimato. Além disso, essas telas são produzidas por diversas mãos: alguns se dedicam ao rosto, outros às flores e outros aos drapeados e bordados das roupas, é uma pintura pensada e construída em conjunto e de forma anônima. Entende-se que, o anonimato desses pintores, está ligado justamente à característica social do Império Inca, onde o coletivo trabalha para um todo.

Para compreender a história e cultura de forma a elucidar como os povos ameríndios se constituíam como sociedade, suas tradições e como eles resistiram à dominação dos colonizadores, o indígena Felipe Guamán Poma de Ayala (1534–1616) escreve o livro

El primer nueva corónica y buen gobierno. Sua importância se deve a um relato histórico detalhado sobre a organização social, política e religiosa dos incas, além de conter críticas aos abusos e injustiças cometidas pelos espanhóis, defendendo a proteção dos direitos de seu povo. Guamán Poma desenha com detalhes a vida cotidiana e as cerimônias incaicas, após ter percorrido o território peruano de 1584–1614. Nesse trajeto, ele colhe informações e relatos dos anciãos *quipucamayoc*[1] e dos *amautas*[2] que sobreviveram à derrota contra os colonizadores espanhóis, "narrando a sobrevivência de crenças ancestrais, observando com tristeza as transformações e os abusos pela conquista espanhola" (Vera, 2012, p. 12).

> Os desenhos [...] passaram por todas as temáticas [...]: desenhos religiosos, desenhos históricos, desenhos documentais, que apresentam diferentes aspectos da vida diária, antes e após a chegada dos espanhóis, desenhos de protesto contra os abusos e arbitrariedades a que foram submetidos os índios pelos espanhóis, os quais são representados em desenhos alegóricos e irônicos, ridicularizados como gordos, grossos e preguiçosos (Vera, 2012, p. 12-15).

Sua obra foi escrita em castelhano e na língua quéchua, com mais de mil páginas e, aproximadamente, 390 desenhos. Guamán Poma narra uma visão indígena que permite a reconstrução de uma sociedade dizimada, porém, resistindo ao domínio espanhol. A partir desse pequeno relato, pode-se entender a complexidade da obra desse indígena, que encontra espaços de reverberações nas pinturas do movimento cusquenho. Não existem artistas alheios ao seu tempo, os pintores da Escola Cusquenha estão inseridos em um contexto e, agora, como eles poderiam transgredir a temática que lhes é imposta? Maurice Merleau-Ponty (2004) lembra que um ícone[3] nunca se assemelha ao real, o que se pode fazer, é buscar indícios de um possível desejo de se reconhecer, ou seja,

1 Administradores do Império Inca (Vera, 2012).

2 Sábios (Vera, 2012).

3 Aqui aproximo às imagens sacras produzidas pelos pintores cusquenhos.

> A obra não é feita longe das coisas e em algum laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta sempre ao seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde aí sepultado (Merleau-Ponty, 2004, p. 85).

A inserção de elementos da cultura andina, se configura como esse movimento transgressor que dá característica à Escola Cusquenha, agora, sob o regime dos miscigenados e indígenas ao invés dos pintores jesuítas europeus. Alguns sistemas prevalecem, após um ensino longo através da cópia de gravuras de iconografias cristãs, porém, quando ela passa a ser dirigida pela população local, observam-se nas pinturas a volta do uso do ouro, uma maior estilização do desenho muito mais próxima da arte incaica, elementos da flora e fauna introduzidos nas cenas e uma prática coletiva na fatura dos trabalhos.

VESTÍGIOS DE TRANSGRESSÃO

Esse movimento de transgressão, de ultrapassar os limites das regras estabelecidas pelos europeus, encontra-se nas pinturas *Nossa Senhora de Pomata* (Figura 1), *Virgen de la Soledad* (Figura 2) e *Cena apocalíptica* (Figura 3), as duas primeiras são do século XVIII e a terceira, da segunda metade do XVII, ambas pertencentes à Coleção Collaço Paulo.

Pomata é uma imagem importante que circula por todo o território da América Latina, inicialmente, introduzida a partir dos cultos religiosos das tradições dominicanas. No acervo do Museu Boulieu, em Ouro Preto (MG), encontram-se diversas pinturas oriundas da efervescência da escola que chega ao Brasil no período colonial. O site desta instituição traz a informação que *Pomata* adota uma representação bem característica no formato triangular, o manto vermelho sugerindo a virgindade, uma criança em seus braços e o rosário em sua mão. Porém, na pintura da Coleção Collaço Paulo, o manto é verde e o objeto de contas está apagado. A partir dos vestígios nas mãos, observam-se pequenas bolinhas em vermelho que, agora, uma tinta grossa e branca está por cima delas. Muito provavelmente, ela ganhou esse título, por ser encontrada em templos ao longo do rio Titicaca, na Bolívia, pertencente ao vice-reinado do Peru.



Figura 1. Escola Cusquenha. *Nossa Senhora de Pomata*, séc. XVIII. Óleo sobre tela. 154 x 110,5 cm. Fotografia: Eduardo Marques. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

Virgen de la Soledad se refere ao padecimento do filho e, agora, sofre sua ausência. De acordo com a tradição cristã, ela suporta algumas passagens ao longo de sua vida, no site 3 Museos[4], há a descrição desta representação como sendo "A sétima dor é a de visitar o sepulcro e, consequentemente, seguir vivendo sem seu Filho[5] [...]". Sua

4 Página que comporta acervos do Museo de Historia Mexicana, Museo del Noreste (MUNE) e Museo del Palacio, todos do México.

5 No original: "El séptimo dolor es el de visitar el sepulcro, y consecuentemente seguir viviendo sin el Hijo[...]".

característica é o manto negro, as feições extremamente brancas, as mãos entrelaçadas em tom de súplica; com roupas grossas e bordadas iguais as Virgens de Andaluzia (Espanha), caindo em formato de sino. A pintura da Coleção Collaço Paulo é do torso, um recorte dessa Maria. Os tecidos são reconhecíveis na Escola Cusquenha, então, é possível distinguir como sendo um veludo grosso e quente. Além da primazia da pintura têxtil, observa-se a sutileza dos detalhes, como a luz sobre o tecido que adquire tons esverdeados. Sem essa pequena diferenciação, não haveria volumes e dobras.



Figura 2. Escola Cusquenha. *Virgen de la Soledad*, séc. XVIII. Óleo e douramento sobre tela. 41,4 x 33,1 cm. Fotografia: Eduardo Marques. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

São duas representações clássicas da iconografia cristã, onde se observa a inserção de elementos da cultura inca. As representações marianas são as mais aceitas e possíveis de se aproximarem da cosmologia andina, com a figura de *Pachamama*, a Mãe Terra, personagem que se refere à fertilidade, ao solo, ao espaço que acolhe os mortos; é uma divindade feminina que habita as montanhas, vales e todos os elementos da natureza.

Nossa Senhora de Pomata, da coleção, é de uma composição bem clássica, centralizada e com os espaços ocupados por ornamentos duplicados, compondo uma cena equilibrada. A forma triangular é levemente arredondada e, a criança em seus braços, surge como mero adorno. Interessante nas composições de imagens cristãs, o fato de que os artistas indígenas olham esculturas e, muitas vezes, estão referenciando a pintura a esses elementos. Ela encontra-se em uma base de madeira, ladeada por um arco formado por rosas ao estilo flamengo, pequenos querubins segurando a placa com sua identificação e dois pares de vasos ornando o cenário.

Mesmo com as imposições dos colonizadores, percebe-se a presença das cores utilizadas pelos povos andinos, como os tons esverdeados, os vermelhos, os ocres, os tons que se aproximam, de forma simbólica, da arte antes produzida na América Latina. A cosmogonia cristã européia presente nas pessoas aladas, no arco florido de rosas, dá lugar aos cabelos soltos e encaracolados de Maria, enfeitados com adornos da joalheria incaica; suas vestes, mesmo com referência às usadas pelas espanholas, têm o manto preso por pérolas provenientes dos mares da América Central, ornamento utilizado pela nobreza inca. O elemento mais interessante são os dois vasos, referência aos *q'eros* ou *queros*, copos cerimoniais utilizados em diversos rituais sagrados andinos como cura, agradecimento e comunicação, sempre colocados em pares como uma referência à dualidade e ao equilíbrio.

> [...] modelados em argila, cuja forma cilíndrica e cuneiforme é inspirada pela observação do seu entorno, a cordilheira dos Andes. Os "Queros" são considerados as primeiras manifestações artísticas do mundo andino, estabelecendo uma identidade tão forte que, de alguma maneira, influenciou todas as culturas posteriores, passando pelo império incaico, o vice-reinado, o período republicano e mesmo o

> período contemporâneo, que ainda apresenta sinais de resistência (Vera, 2012, p. 9).

Pomata é apenas um ícone, sem um desejo de pertencimento ou de semelhança com o real. Além do mais, não pertence à cosmologia andina. Ela é um outro e, como um outro, são inseridos elementos de reconhecimento, de aproximação de uma cultura que resiste em ser apagada: as pérolas nas roupas, o cabelo encaracolado, os querubins que mais se assemelham a crianças travessas, as plumas nas coroas, a duplicidade igualitária dos elementos como indício da importância da coletividade nessa sociedade. Resistência, também, em seu formato anguloso que lembra a paisagem andina, cercada pelas montanhas Machu Picchu e Huayna Picchu que, no idioma quéchua, significam respectivamente, montanha velha e montanha jovem.

Virgen de la Soledad poderia ser entendida como indício da presença das paisagens que começam a ser tornar ausentes nos contornos andinos a partir das explorações crescentes pelos colonizadores, principalmente nas montanhas da cidade de Potosí, hoje Bolívia, registradas nas gravuras de Théodore de Bry (1528–1598). Esse pequeno espaço em tons de branco e cinzas, ao centro de *Soledad*, poderia ser aproximado aos vazios das paisagens. Se em *Pomata* há a presença das montanhas, elemento sagrado, agora, o que existe é a ausência ou a solidão deixada após uma devastação.

Os bordados da manga e a coroa de ouro em torno da cabeça de *Soledad* são de uma beleza à parte, no qual, pode-se pensar em uma sugestão ao deus *Inti*, representado com um rosto humano sobre um disco radiante. Ao olhar com cuidado, nota-se que ela chora. As pequenas gotículas que escorrem por seu rosto, são minuciosamente pintadas por esse(s) artista(s), com volume e transparência.

Já a obra *Cena apocalíptica*, foge da temática de representações marianas, entrando em outro escopo, o das cenas de inferno e apocalipse, temática que nas Américas adquire uma importância pelo caráter catequizador. O catálogo, escrito por João Carlos Lourenço, apresenta descrições interessantes sobre várias obras, bem como um histórico sobre a escola. No relato sobre a pintura, cujo tema central é o apocalipse, o autor coloca,

O Cristo ressuscitado paira sobre o universo (o globo azul) [...]. À direita e à esquerda estão o Sol (Viracocha) e a Lua (Pachamama) [...]. No primeiro plano há um rei (Herodes?), magistralmente descrito em seu desatino, um herege aparvalhado junto ao livro caído, e um guerreiro vestido à maneira dos conquistadores espanhóis de um século antes [...]. A se notar a hábil combinação de cores e torções caricaturais na anatomia das figuras, que não são desconhecimento de desenhos, sim recurso pictórico para resultar maior dramaticidade, à maneira de Leonardo Flores (primeira metade do século XVII) (Lourenço, 2009, p. 50).



Figura 3. Escola Cusquenha. *Cena apocalíptica*, segunda metade do séc. XVII. Óleo sobre tela. 155 x 200 cm. Fotografia: Eduardo Marques. Fonte: Instituto Collaço Paulo.

Lourenço descreve o ambiente e sugere possíveis personagens, incluindo a referência, Leonardo Flores (1650–1710). Observam-se várias semelhanças entre essa obra da coleção e as obras de Flores, principalmente no quesito de excesso de personagens e as torções dos corpos que conferem uma dramaticidade, como o autor sugere. Porém, há a necessidade de corrigir um pequeno detalhe que fará uma enorme diferença para a narrativa: ele cita que estão colocados o Sol e a Lua, porém confere erroneamente os nomes. A denominação correta das duas divindades seriam *Inti* e *Killa*, respectivamente.

Nas narrativas cosmológicas andinas, existe também essa destruição do mundo em busca de uma renovação, evento que acontece a cada 5000 anos. *Viracocha* aparece, o deus supremo que dá origem a tudo, descrito como um homem barbado. O homem barbado que se encontra em cima do globo que, na mitologia cristã, seria Jesus, porém, pensando nessas persistências das memórias, com um caráter transgressor, quem sabe, seja esse deus supremo andino. A cidade abaixo dele, poderia ser Cusco, o umbigo do mundo, e o possível rei Herodes, analisando representações de Francisco Pizarro (1476–1541) desse período, muito provavelmente, esse rei que segura a própria cabeça, refere-se ao colonizador espanhol que chega nas Américas e se intitula como governador. Essa aproximação é possível não pela vestimenta, mas pelo histórico da figura: Herodes, governador de Judeia sob domínio romano, é conhecido, também, por ter matado crianças, principalmente do sexo masculino. Pensando na história das Américas, o apagamento dos povos originários com a vinda dos europeus, a pintura reflete esse caráter: transgressor como forma de manter uma memória viva.

ESPAÇOS DE RESISTÊNCIAS

Em solo brasileiro há um movimento semelhante que pode ser pensado como resistências de cultos e línguas dos povos originários e africanos através de uma espécie de camuflagem, ação necessária para sobrevivência de identidades em um lugar de apagamento. Uma dessas resistências mais conhecidas, é a camuflagem dos elementos que materializam os orixás por trás de santos católicos. São pequenos indícios ou vestígios das narrativas que, no sincretismo, vão modificando o culto *original* e criando outras. Não foi diferente com os povos andinos e de toda essa região explorada pelos espanhóis. A partir das reconfigura-

ções dos elementos das narrativas cristãs, os artistas incaicos transformam as pinturas em espaços de resistências e transgressões, como um questionamento ao que está sendo imposto.

Os artistas da Escola Cusquenha retratam aquilo que está ao seu alcance. A ausência de elementos das paisagens refletidas na representação de uma mãe que acabou de perder seu filho. O vazio central, em tonalidades de cinzas e brancos se aproximam de pedras lapidadas ou, quem sabe, das cavernas para acessar o ouro e a prata. Nos vasos de cerâmica que fazem alusão aos *q'eros* e a coletividade da sociedade ou a transformação do *conquistador* espanhol em governante do Império Romano.

Eduardo Galeano, em *As veias abertas da América Latina* (2023, p. 56), traz a reflexão sobre como a arte ensinada pelo colonizador em solo americano, adquiriram um certo teor de transgressão, ele escreve que "os artistas locais cometiam heresias". Enquanto os europeus deveriam seguir regras preestabelecidas e introduziram à força todo esse conjunto de normas, de alguma forma, os artistas miscigenados e indígenas deturparam e acrescentaram suas identidades. A Escola Cusquenha adquire uma outra configuração, que é a "ausência do sentimento individualista, isto é, a personalidade do indivíduo permanece imersa na cultura [...]. Ser anônimo é característica do artista cusquenho, mestiço ou indígena" (Lourenço, 2009, p. 7).

Mesmo no anonimato, eles deixam vestígios de sua própria identidade cultural, desde as vestimentas até as paisagens, pois é no singular dos grupos que existe a resistência das linguagens, cujo desejo do colonizador é o apagamento. Nessa perspectiva, a Escola Cusquenha pode ser entendida como um coletivo que almeja tornar visível o que está sendo anulado e, é na pintura, linguagem imposta pelo europeu, que os artistas utilizam para falar sobre o que é caro a eles. Pensar essa escola caracterizada pela fatura anônima para além da mera fusão de elementos, como espaços de resistências, nos quais os pintores subvertem as imposições, capturando a complexidade de uma cosmologia que resiste como uma crítica. Movimento importante para a contemporaneidade, como questões de identidade e resistência.

REFERÊNCIAS

GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Tradução: Galeno de Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

LOURENÇO, João Carlos. A pintura Cuzquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes. In: A pintura Cuzquenha na Coleção Ivani - Jorge Yunes. Companhia Editora Nacional: 2009.

MARINHO, Gabriella. Com o coração na mão. In: Select: arte e política. São Paulo: Cinemática, 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução: Paulo Neves, Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PEDROSO, Néri. Mostra no Instituto Collaço Paulo investiga narrativas atreladas ao sagrado e devocional. Disponível em: https://institutocollacopaulo.com.br/do-humano-ao-divino/. Acesso em: 14 de fev. 2025.

SOLETTI, Eduarda Ferrari. O uso da arte para a conversão religiosa de indígenas na Escola Cusquenha de pintura. Revista Todavia, Porto Alegre, v. 7, n. 1, ed. 8, p. 170-186, dez./2020. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/revistatodavia/issue/view/4270/921. Acesso em: 19 de maio de 2025.

VERA, Manuel Julio. A arte mestiça: Escola Cusquenha de pintura. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2012.

Joana Amarante (São José/SC) é professora e artista visual. Mestre em Teoria e História das Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e graduada em Educação Artística: Habilitação Artes Plásticas, ambas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Coordenadora do núcleo educativo do Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação.
Email: educativo@institutocollacopaulo.com.br
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-2634-1144
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4026628716972532

Artigo recebido em 13.03.2025 . Aceito em 23.04.2025.




SUBVERTIGEM
fluxo
contínuo
Aviso:

VERTIGEM

Fundar novos gêneros.
Notas
inconseguidas
— incapazes de manter
longas as cadeias de pensamentos.
Os sentidos todos
ligados
mas sem
capacidade de serem raciocinados
na gravidade de um puro sentir.



Um texto
não impõe algum senso
mas convida
aos sentidos.

A vertigem advém perceptivamente da mudança drástica dos referenciais físicos e mentais que um corpo tenta conservar e que desafia a produção de interpretações provenientes e produzidas a partir do sistema vertiginoso para fora ou da observação exterior em direção ao interior desse sistema.

Como interpretar um sistema que experimenta a vertigem?

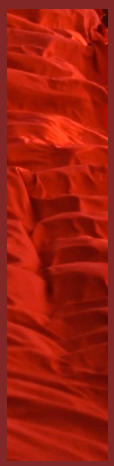
A vertigem desfaz a separação entre observado e observador.

Experimentar a vertigem é experimentar o padecimento de uma produção ativa à revelia do corpo presente.

Um verbo cujo sujeito é transitivado em seu próprio agente da passiva.

Passar pela vertigem é passivamente sofrer em si mesmo sensações ativas que se produzem.

Homo paciens homo vertīginis est.



Algum diagrama, porém sem pontos referenciais ou, ao menos, que esses possam mover-se para frente e para trás, para cima ou para baixo, entre matérias, espaço-tempo ou realidades, incapturando a possibilidade de interpretação matemática ou provendo resultados fenomenológicos de difícil extração compreensiva.

Na prensa de tipos móveis, a disposição de cada palavra se configura em um sistema em que os vazios se chumbam cheios. Um mundo espelhado e ao contrário, em que cheios se voltam os vazios e as palavras ao seu contrário, legíveis posteriormente em voz alta. Quando os poetas pensaram *as palavras em liberdade* na página, no mundo espelhado e ao contrário da prensa de tipos móveis, qual recurso tipográfico de cheios estruturou esse esvaziamento desestruturante das palavras que caem bêbadas pela página tais quais palafitas bem equilibradas são refletidas ruindo no espelho d'água, à margem do rio?





doula-dos-labirintos

subs agênero

Bot. Planta cujo aspecto e compleição se escapam constantemente por entre os olhos fechados das mãos. Métodos científicos de captura ou avistamento resultaram em sucessivos insucessos. É conhecida por parasitar labirintos.

Ver: *Labirintite*; *Labirinto*; *Saco-de-loteria-de-um-juiz-de-dente*; *Vertigem*.




Vertigem
Vertigem
Vertigem
Vertigem
Vertigem
Valise
SOBRE -
VIVÊNCIAS
ARTE &
OUTRAS
TRADUÇÕES

/sendo pego de surpresa/
O pensamento se descobrindo sendo levado pela vertigem.
Quando se dá conta, já é tarde.

Que tempo a vertigem instaura?

Que vertigem o tempo instaura?

t
t t
t t
t
t
t t

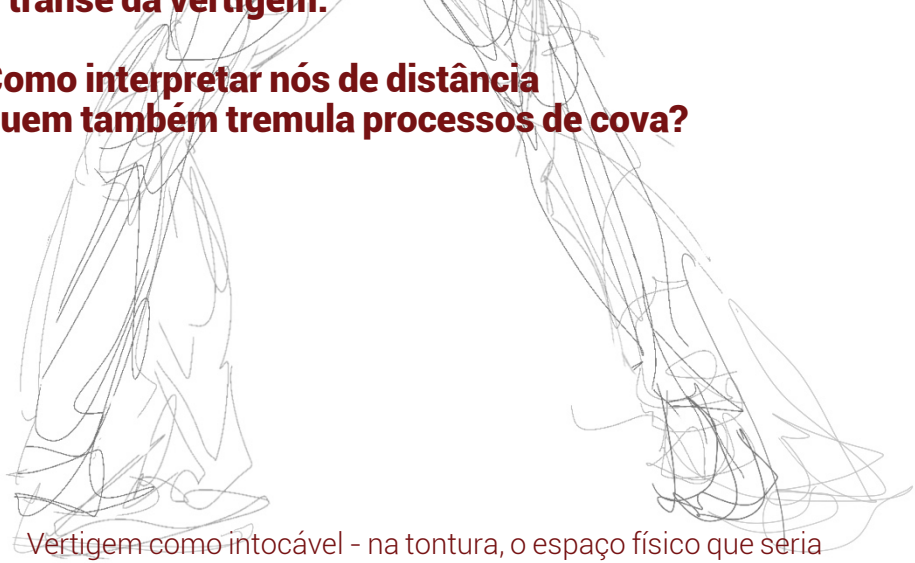


A colagem propôs a vertigem e o estilhaçamento da crosta terrestre da imagem.

**Um choque de placas tectônicas,
terrenos revolvidos,
o tremor é um modo de pensar
o transe da vertigem.**

o transe da vertigem.

Como interpretar nós de distância
quem também tremula processos de cova?



Vertigem como intocável - na tontura, o espaço físico que seria previsível, navegável, contornável, se torna, de súbito, palco de estranheza. O movimento seguinte deixa de ser óbvio. O que poderia ser apenas mais um passo em linha reta torna-se uma corda-bamba cheia de perigos e incertezas.

A vertigem é produtiva, ou é meramente destrutiva? É apenas o prelúdio de uma queda, ou é possível, a partir dela, encontrar outras maneiras de se dispor no espaço? Ao destruir o caminho, o trajeto, que parecia tão óbvio, ela apenas nos deixa sem chão, ou podemos com ela descobrir novos chãos, trajetos, delírios criativos?

A experiência traumática - não só individual como os traumas coletivos que se nos apresentam diante dos estados extremos do mundo - a própria experiência inintegrável, ininteligível, incongruente com a existência de um sujeito socialmente coeso, funcional - é uma experiência de vertigem, que engole, destrói conexões. Torna-se um sumidouro num buraco negro que foge à compreensão, é intangível, intocável. E no entanto também *emite* o tempo todo - sentidos, sentimentos... não é um poço sem fundo, um buraco, é uma faixa de möbius

Faixa de möbius, um paradoxo geométrico: a qualquer momento, em qualquer ponto, está-se simultaneamente dentro e fora dela. Não se chega a lugar nenhum, e no entanto, está-se em todo lugar. Ou será o contrário?



VERTIGEM

> Fui tomado de vertigens e fiquei muito fraco. Balbuciava como um fantasma.

Enquanto se lê o livro *A queda do céu* de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2020, p. 399), esta frase abre um vão na narrativa e nos faz pensar que essa sensação de vertigem pode ser entendida como algo que nos engole, tomando-nos de muitos modos, os quais esta edição pretendeu explorar: vertigens de perspectiva, paradigmas e conceitos, e vertigem como reverberação e produção de conhecimento, ideias que, no campo das Artes Visuais, parecem ter suscitado e motivado reflexões e produções diversas ao longo dos séculos.

É possível identificar em nosso corpo a vertigem e sentir medo ou, até mesmo, euforia. Ainda, a sensação de vértigo poderia somar o arrebatamento, a tontura, a perda de sentido, pois a vertigem é própria de interstícios, ocorre entre eventos, emoções e apreensões. É no momento em que não apreendemos o que nos atinge que nos encontramos em vertigem. Essa perda de referenciais subtrai nosso equilíbrio, nossas certezas, renova, atinge, embaralha o que acreditávamos saber. Entre o vivenciar uma experiência inédita e o momento em que esta se torna conhecida e inserida no campo das coisas que sabemos, a sensação de vertigem pode se fazer presente.

A arte é capaz de nos proporcionar uma experiência de vertigem em densidade. Pode afetar as vivências e, também, a percepção do mundo de outra forma, tornar-nos diferentes, alterando radicalmente nosso contato com a vida. Desfaz e refaz as possibilidades do viver penetrando no que antes poderia se mostrar como uma impossibilidade. Para Blanchot, "a impossibilidade não é nada mais do que a característica daquilo que chamamos tão facilmente de experiência, porque somente há experiência no sentido estrito onde algo de radicalmente outro está em jogo" (2001, p. 91). Jacques Derrida, por sua vez, em *Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento*, elabora o impossível

com a imagem de algo que não se vê no horizonte, mas que cai de cima, de fora do campo de visão.

> O que chega, como acontecimento, não deve chegar senão ali onde é impossível. Se era possível, se era previsível, é que aquilo não chega [...] o acontecimento enquanto acontecimento, enquanto surpresa absoluta, deve cair em meu colo. Por quê? Porque se ele não me cai no colo, isso quer dizer que eu vejo vir, que há um horizonte de espera (Derrida, 2012, p. 241).

Assim, a vertigem – que podemos pensar como o primeiro momento resultante de algo em queda que nos atinge – assinala o inesperado e insuspeitado. Experiências de arrebatamento, como também de choque; de diminuições e acréscimos, mudanças de estado inseparavelmente imbricadas.

É também pela arte que a relação com o mundo desenvolve sentimentos profundos em relação à natureza: diante da altura da montanha e da profundeza do mar, a paisagem romântica surge como uma reflexão sensível através do terror despertado por estes elementos vertiginosos. O terror da grandeza de uma escala inumana e da queda em um abismo sem fim, como comenta Javier Maderuelo: "Recorrendo à representação de visões da natureza, estas imagens falam numa linguagem universal, evocativa e não discursiva, sobre o terror, a vertigem, o medo, a solidão ou o infinito" (Maderuelo, 2010, p. 27).

Além das visões da natureza, a vertigem pode ser um elemento presente na vida nas grandes cidades. As desfigurações de bairros pela especulação imobiliária, a verticalização do meio urbano e a profusão de luzes artificiais nos coloca em um estado de constante perda de estabilidade. A relação de terror e vertigem entre a verticalidade da montanha e a verticalidade dos prédios se insere no que David Nye explora como *sublime tecnológico* (Nye, 1994), tomando de empréstimo o termo cunhado por Perry Miller em 1965.

Do latim, *sublimis*, *que se eleva* ou, então, *que se sustenta no ar*. Porém, o ser humano é incapaz de se sustentar no ar sozinho. Tal como Ícaro, se anseia subir demais para alcançar aquilo que é inalcançável, cai; gesto de ascensão e estado de queda: suspensão. Na *Crítica da*

faculdade do juízo, publicada em 1790, Kant (1995) descreve o sublime como *informidade*, *caos*, *infinito*; palavras com as quais parece concordar Derrida, em *The Truth in Painting*, ao caracterizar o sublime como *superelevação*: a *superelevação do sublime* pode ser entendida como "espetáculo de uma natureza [...] que nenhum contorno final ou formal pode enquadrar, que nenhum limite pode demarcar, encerrar ou definir em seu próprio contorno" (Derrida, 1987, p. 122-123).

A perda de relações se encontra entre estados, na fronteira, nas franjas do vilarejo onde a feitiçaria habita (Deleuze, 2017, p. 29), no momento e no lugar pelos quais se dá a perda de certezas e de referências que, supostamente, proporcionam estabilidade. Coloca-nos além de limites. Essa experiência talvez não se configure como um simples desconhecimento, mas algo que nos desloca intensamente e nos faz já não saber quem somos ou, sequer, em que mundo estamos.

Por outro lado, talvez, seja no fincar dos pés e no estudo da vinculação com o que ainda é visível que acontece o encontro da arte com um dizer que nem sempre é tranquilo. A suscetibilidade em um mundo veloz e um giro do corpo que pode conduzir o nosso pensamento. E, no entanto, em um giro do eixo, é possível evocar a vertigem pela raiz etimológica: vertigem de verter, movimentar, virar. O movimento que apruma e desapruma, o *verter* da água, os próprios *versos*, a *versão* de uma tradução. Se a vertigem nos tira o chão, é também fonte e resultado de movimento. Além disso, é possível, quiçá preciso, lembrar de Walter Benjamin que, em *Origem do drama barroco alemão* (1928), definiu *Origem*, o ponto de partida criativo, como o redemoinho entre passado e futuro, o vórtice do que se extingue e nasce.

*

O primeiro número do décimo-quinto volume da Revista-Valise foi dedicado ao dossiê temático ***Vertigem***, para o qual se convocou pensadores e artistas a refletirem, no campo das Artes Visuais, sobre acontecimentos e fenômenos capazes de produzirem imagens e reflexões que nos convidam a reexaminar posicionamentos, instrumentos de análise, metodologias, procedimentos e o próprio aporte sensível aos trabalhos de arte e às experiências do viver.

Agradecemos à Marcella Moraes, artista especialmente convidada a colaborar com nossa capa, contracapa e com o ensaio visual de abertura, ***Paisagens bioindicadoras***, que apresentou, por meio de construções vertiginosas, paisagens de modo a convidar à reflexão sobre a degradação ambiental e da crise climática diante das urgências e instabilidades do presente. O ensaio, produzido com suportes diversos, como fotografia, colagem e aquarela, revela vestígios de alterações ambientais e abre espaço para o surgimento de outras paisagens possíveis.

Estendemos também os agradecimentos às pesquisadoras e pesquisadores convidados para compor este dossiê: Glaucis de Morais Almeida, por sua contribuição com o artigo ***Dar-se em vertigem: do gesto leve à densidade do abismo***, Joaquín Barriendos, pela entrevista – realizada junto à Vinicius Spricigo com Ivo Mesquita – ***Horror vacui: crítica institucional e suspensão (temporal) do sistema internacional da arte: uma conversa com Ivo Mesquita sobre a 28ª Bienal de São Paulo***, com tradução de Amanda Patron e Fercho Marquéz-Elul, e Tadeu Ribeiro Rodrigues, pela sua contribuição com o artigo ***No interior do gabinete de curiosidades: visualidade, raça e colecionismo***, bem como às pesquisadoras e aos pesquisadores que contribuíram para este dossiê com suas submissões.

Por fim, Fercho Marquéz-Elul, Gabriela Paludo Sulczinski, Kahena Zanardo Sartore, Léo Monteiro, Marcelo Bordignon, Marina Rombaldi e Wij Seemann, integrantes da Equipe Editorial da Revista-Valise, elaboraram e apresentaram o ensaio visual ***Subvertigem***, a partir de excertos de textos e imagens produzidos como exercício coletivo de aproximação ao tema da Vertigem. Ao articularem elementos visuais, verbais e gráficos, as autoras e autores buscaram (re)elaborar a especificidade do pensamento gráfico para fazer irromper um rearranjo, por meio da síntese, da experiência entre o visual e o verbal, refletindo a própria prática editorial e o pensamento poético ao lançá-los em favor do vertiginoso.

Equipe Editorial da Revista-Valise

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita: a palavra plural. Volume 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 4. Tradução: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 2017.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução: Piero Eyben. Revista Cerrados, v. 21, n. 33. UnB, 2012. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148. Acesso em: 13 abr. 2020.

DERRIDA, Jacques. The Truth in Painting. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1987.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução: Antônio Marques; Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

MADERUELO, Javier. Paisaje: um término artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

NYE, David. American Technological Sublime. Massachusetts: MIT Press, 1994.

EXPEDIENTE

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Reitora
Marcia Barbosa

Instituto de Artes
Direção
Carlos Eduardo Fescher
Jéssica Araujo Becker

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Coordenação
Teresinha Barachini
Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Revista-Valise
Equipe editorial (PPGAV-UFRGS)
Katia Maria Kariya Prates
Amanda Patron
Ana Cláudia de Moura Cabral
Fercho Marquéz-Elul
Gabriela Paludo Sulczinski
João Kowacs Castro
Kahena Zanardo Sartore
Léo Monteiro
Marcelo de Oliveira Bordignon
Marina Costamilan Rombaldi
Wij Seemann

Conselho Editorial
Ana Albani de Carvalho, UFRGS
Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS
Carlos Gerbase, PUC-RS
Daniela Mendes Cidade, UFRGS
Éder da Silveira, UFCSPA
Elida Tessler, UFRGS
Flávio Gonçalves, UFRGS
Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne
Leila Danziger, UERJ
Luiz Cláudio da Costa, UERJ
Mabe Machado Bethônico, UFMG
Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS
Maria Ivone dos Santos, UFRGS
Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS
Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM
Paulo Silveira, UFRGS
Regina Melim Cunha, UDESC
Rosangella Leote, UNESP
Sidney Tamai, UNESP
Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto gráfico (PPGAV-UFRGS)
Kahena Zanardo Sartore
Lucas Icó
Marina Costamilan Rombaldi
Thais Ueda

Diagramação (PPGAV-UFRGS)
Gabriela Paludo Sulczinski
Kahena Zanardo Sartore
Marina Costamilan Rombaldi

Editoração (PPGAV-UFRGS)
Amanda Patron
Ana Cláudia de Moura Cabral
Fercho Marquéz-Elul
Léo Monteiro
Marcelo de Oliveira Bordignon
Wij Seemann

Revisão (PPGAV-UFRGS)
Amanda Patron
Ana Cláudia de Moura Cabral
Fercho Marquéz-Elul
João Kowacs Castro
Léo Monteiro
Marcelo de Oliveira Bordignon
Wij Seemann

Editora-gerente (PPGAV-UFRGS)
Katia Maria Kariya Prates

Capa (PPGAV-UFRGS)
Marina Costamilan Rombaldi

Imagem
Marcella Moraes

Capa: *Reino da terra* (detalhe), [Série *Campado*], 2024. Colagem de atlas sobre papel, 30 x 22 cm. Acervo da autora.

Contracapa: *Reino do Céu II* (detalhe), [Série *Campado*], 2024. Colagem sobre papel. 26 x 18 cm. Acervo da autora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, v. 1, n. 1 (jul. 2011). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 15, v. 15 n. 1 (jun. 2025)
Vertigem
Semestral com publicações nos meses de junho e dezembro.
ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais. 2. Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7

Biblioteca de Artes da UFRGS




135°