

Revista Valise

Porto Alegre, v. 15, n. 2, dezembro de 2025



Sumário



ensaio visual

MEDIDAS PARA NOVOS HORIZONTES

Pedro Parente

6

artigo

REFLEXÕES BAKHTINIANAS E PSICANALÍTICAS EM TORNO DA EXPOSIÇÃO *A BONECA SOU EU*, DE LIA MENNA BARRETO

Maria Eduarda Freitas Moraes, Eduardo Moll

22



artigo

A PERFORMANCE *THE IMAGE MAKER*, DE CLAUDIO GOULART, SOB A PERSPECTIVA DA MONTAGEM HISTÓRICA

Fernanda Soares da Rosa

42

artigo

ARTISTA E A INSTITUIÇÃO EM CONVIVÊNCIA CRÍTICA: EDUARDO FROTA NO MUSEU DO TRABALHO (2016) E NO MAC-CE (2022)

Fernanda Carvalho de Albuquerque

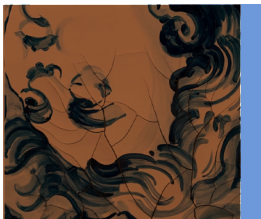
62

artigo

POÉTICAS DA AUSÊNCIA PRESENTE: VESTÍGIOS COLADOS, VOZES SUSPENSAS

Carla Santana Soares Bulcão

81



artigo

A DECOLONIALIDADE E A ESTÉTICA DA RUPTURA EM *CELACANTO* *PROVOCA MAREMOTO*

Simone Neiva, Angela Grando

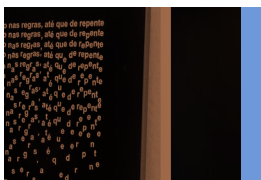
100

artigo

MERCANTILIZAÇÃO DA IDENTIDADE E FARMACOLOGIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA EM *THE CONGRESS*

Alana de Oliveira Ferreira, Rodrigo Hipólito

117



artigo

ESCREVER VÍDEOS: A ESCRITA NO FLUXO VIDEOGRÁFICO

Fabio Morais

136

artigo

ERRO CRIATIVO OU FALHA DE SISTEMAS? O FENÔMENO DAS *HALLUCINATIONS* [ALUCINAÇÕES] NA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL GENERATIVA

Natasha de Souza, David Ruiz Torres

156



artigo

DESORGANIZAÇÕES DA FORMA E DA MATÉRIA EM GORDON MATTA-CLARK

Osvaldo Fontes Filho, Letícia Tavares de Castro

175

artigo

DESLOCAMENTO, RUPTURA E DISSENSO:
O PERCURSO DA IMAGEM NOS REGIMES DE
IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES DE JACQUES RANCIÈRE

Francielle Czarneski

196



artigo

A MEMÓRIA DOS RESTOS:
ANARQUIVOS SARTORIAIS COMO
(DES)MONTAGEM HISTÓRICA

Angélica Oliveira Adverse

216

artigo

PELE NA ÁGUA: CONTATO, MUDANÇA E DISSOLUÇÃO

Janete Vilela Fonseca

233



artigo

ESTRANHO *SOUVENIR*:
CONSIDERAÇÕES SOBRE
REPRESENTAÇÃO E DE VIR NO
INTERIOR DE PERNAMBUCO

Luana Andrade

253

artigo

MULHERES NEGRAS CONTEMPORÂNEAS:
ARTE E TECNOLOGIA

Tatiane de Oliveira Elias

273

artigo

MANUAL PARA ATRAVESSAR LABIRINTOS:
CONCEITUALIZAÇÕES ENTRE AS OBRAS DE
BORGES, DANIELEWSKI E OITICICA

Léo Karam Tietboehl

292



artigo

INSTALAÇÃO, DESMONTAGEM,
REMONTAGEM: PROBLEMATIZANDO
A REPETIÇÃO NO PROCESSO DE
CRIAÇÃO

Cláudia Maria França da Silva

311

EXPEDIENTE

331

MEDIDAS PARA NOVOS HORIZONTES

Pedro Parente

Resumo: Neste ensaio visual apresento uma intervenção com lambe-lambes realizada na praia do Laranjal, em Pelotas (RS), no inverno de 2025, diante de um dique de contenção erguido pela prefeitura do município após a elevação do nível da Lagoa dos Patos. Proponho jogos semânticos com frases curtas que tensionam a arbitrariedade dos sistemas de medição e das medidas de setores públicos e privados em tempos de calamidade climática, remetendo também a fatores históricos e elementos da ordem do imensurável.

Palavras-chave: Medidas. Margens. Antropoceno. Intervenção. Laranjal.

MEASURES FOR NEW HORIZONS

Abstract: This visual essay presents an intervention with Lambe-Lambes carried out at Laranjal Beach in Pelotas (RS) during the winter of 2025 in front of a containment dike built by the municipal government after the rising of the Patos Lagoon. I propose semantic games through short phrases that challenge the arbitrariness of measurement systems and the measures taken by public and private sectors in times of climate disaster, while also evoking historical factors and elements of the immeasurable.

Keywords: Measures. Margins. Anthropocene. Intervention. Laranjal.



3.45

A
C
A
T
A
S
T
R
O
F
E
É
M
A
I
O
R
Q
U
E
A
M
E
D
I
D
A







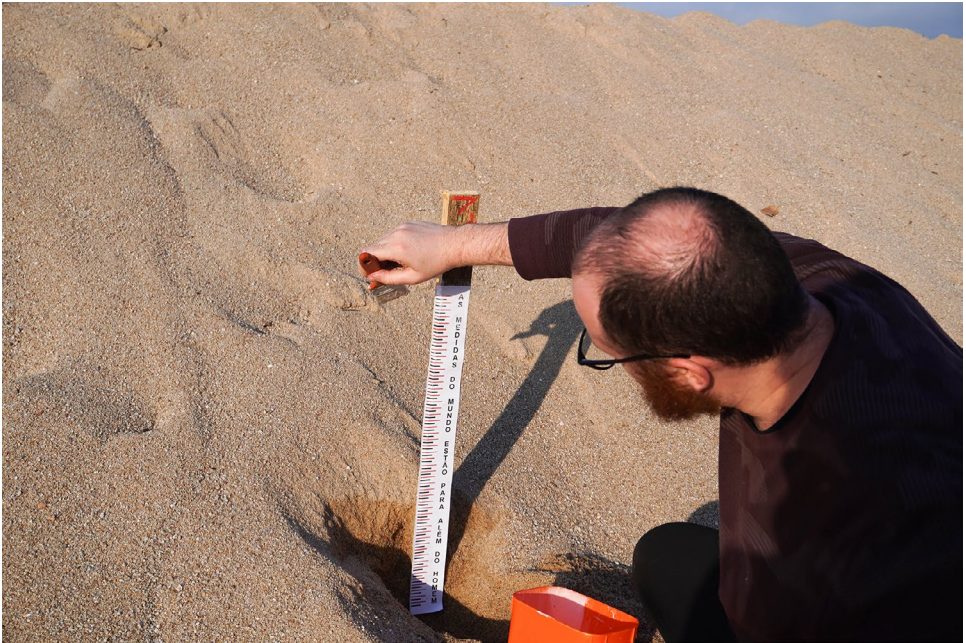








A CATASTROFE SERÁ MAIOR QUE QUALQUER MEDIDA
NA IMENSURÁVEL MARGEM DO ANTROPOCENO
O MAR, O RIO, A LAGOA, AVANÇAM POLEGADA POR POLEGADA
DIANTE DE 500 ANOS DE EXPLORAÇÃO
1,83 BILHÕES DE POLEGADAS DE ÁREA USADAS PARA CONTER O OCEANO
NAS CATASTROFES DO SISTEMA DE PRODUÇÃO E ESGOTAMENTO
AS MEDIDAS DO MUNDO ESTÃO PARA ALEM DO HOMEM
NOVAS ALTURAS DE HORIZONTES EM ELEVAÇÃO
NOVAS DIMENSÕES DE MARGENS EM EXPANSÃO
NOVAS MARGENS DE UMA ESCALA EM EXTINÇÃO
DEVOLVE A DESMEDIDA EXPLORAÇÃO DA TERRA
A IMENSURÁVEL FORÇA DA ÁGUA
A CATASTROFE SE TORNA MAIOR QUE AS MEDIDAS
NA TENTATIVA DE CONTER HORIZONTES DE ÁGUAS A 2,5 METROS
A DISTÂNCIA PARA UM RETORNO PARECE IMENSURÁVEL
A UM PASSO DO COLAPSO
A CATASTROFE É MAIOR QUE A MEDIDA





Neste ensaio visual apresento a intervenção *Medidas para novos horizontes* (2025). O trabalho decorre de uma série de investigações que desenvolvo no Doutorado em Artes no PPGARTES/UFPel, relacionadas a sistemas de medição e às margens da cidade de Pelotas (RS). Nesta pesquisa, busco desenvolver trabalhos que propõem mensurações de elementos imensuráveis, ou que escapam à possibilidade de quantificação pela percepção humana — como a calamidade vivenciada no Rio Grande do Sul em 2024 e que, em 2025, com um novo período de chuvas, voltou a causar temor na região sul do estado.

Em julho de 2025, ao chegar ao Laranjal, praia onde a Lagoa dos Patos encontra a cidade de Pelotas, com cerca de 2 km de extensão de areia, acompanhado de integrantes do grupo de pesquisa *Deslocc – Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas* (CNPq/UFPel), deparei-me com um horizonte blindado por um dique de contenção, erguido pela Prefeitura de Pelotas com as próprias areias da praia. Fui tomado por um profundo estranhamento: a imensidão habitual do Laranjal estava agora interrompida por uma parede de areia, que impedia o olhar de vagar ao longe. Naquele contexto, a ausência de horizonte parecia trazer à tona a perda de perspectiva existencial diante da crise ambiental, política e humana que atravessamos neste período nomeado de Antropoceno. Essa sensação se manifestava de forma contundente naquele dique de aproximadamente 2 km de comprimento e cerca de 3 metros de altura.

Instigado pelo que encontrei naquele lugar e por um possível diálogo com elementos que já se fazem presentes em minha produção desde 2018, como os sistemas de medição, concebi a intervenção. Para isso, confeccionei um texto composto por 18 frases curtas, semelhantes a haicais, que funcionam de modo independente, mas também em articulação com o todo. Essas frases foram colocadas digitalmente sobre um vetor de régua de nível hídrico, semelhante à que se localiza nas margens do Canal São Gonçalo, em Pelotas. Posteriormente, as imprimi e apliquei com técnica de lambe-lambes ao longo de parte dos 2 km da praia do Laranjal, fixadas em estacas previamente instaladas pela Prefeitura, que indicavam a altura da água, caso chegassem onde elas estavam alocadas.

Interessa-me, nesse caso, o uso da palavra como forma de tecer jogos semânticos e produzir um *aterramento*: uma noção ou comparação menos abstrata do que uma medida em números, uma vez que

aquilo que se apresentava naquele horizonte escapava a qualquer tentativa de mensuração. Nesse sentido, com o jogo poético e crítico, em frases como “A catástrofe é maior que a medida”, busquei evidenciar a fragilidade das próprias tentativas de contenção: um dique de areia se mostra arbitrário, quase irrisório diante dos acontecimentos recentes e da possibilidade de sua repetição. Soma-se a isso, a ausência de outras medidas, políticas e administrativas que culminaram na calamidade de 2024 e na fragilização e temor ainda recorrente em 2025. Passamos, nesses dois últimos anos, a conviver com o monitoramento e ampla divulgação do nível da água. Mas, após esse período, fica claro que a quantificação de danos, ou mesmo do nível da água, não dá conta das dimensões da tragédia humana e de seus impactos na vida das pessoas, seja materialmente, seja psicologicamente.

Com essas frases e intervenções, procurei provocar quem circulava pelo Laranjal, instaurar diálogos, tecendo também relações históricas – como com os processos de colonização que, na América do Sul, se constituíram em grande parte pela água e que de certa maneira possuem relação direta com o atual sistema de exploração da terra e que acentua as mudanças climáticas. As frases funcionam também como alertas, ainda que, em sua constituição, eu tenha buscado não fechar os possíveis sentidos de leitura a esse aspecto apenas. O que me interessava era propor, por meio dessa intervenção mínima diante daquele horizonte perdido, um gerador de pensamento, uma provocação em direção a uma possível retomada e à constituição de novos horizontes imagináveis dentro da realidade em que vivemos.

LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1 (página 7). Pedro Parente. Dique de contenção na praia do Laranjal, Pelotas, RS, 2025. Fotografia com manipulação digital. Fotografia: Lucas Lindo. Acervo do autor.

Figura 2 (página 7). Pedro Parente. Régua da prefeitura de Pelotas em dique de contenção na praia do laranjal, Pelotas, agosto de 2025. Fotografia: Pedro Parente. Acervo do autor.

Figura 3 (página 7). Pedro Parente. Régua da Prefeitura Régua da prefeitura em dique de contenção na praia do laranja, junho de 2025. Fotografia: Lucas Lindo. Acervo do autor.

Figuras 04-18 (páginas 8-14). Pedro Parente. Medidas para novos horizontes, 2025. Intervenção com lambe-lambes sobre estacas de madeira, 90cm x 8cm. Fotografia: Lucas Lindo. Acervo do autor.

Figura 19 (página 15). Pedro Parente. Medidas para novos horizontes, 2025. Vetor de régua de nível hídrico e palavras diagramadas no Photoshop para posterior impressão. Acervo do autor.

Figuras 20-22 (páginas 16-17). Pedro Parente. Processo de instalação no dique de contenção na praia do laranjal, junho de 2025. Fotografia: Lucas Lindo. Acervo do autor.

Pedro Elias Parente é artista visual, doutorando em artes pelo PPGARTES-UFPeL, mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFPeL (2022) e bacharel em Artes Visuais pela UFPeL (2019). Sua pesquisa aborda questões relacionadas à memória e às discussões ambientais que atravessam territórios rurais e urbanos no contexto da região sul do Rio Grande do Sul. Trabalha com diferentes meios e materialidades, como vídeo, fotografia e desenho.

Email: pepsilveirarts@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7951-3954>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4771367073671520>

REFLEXÕES BAKHTINIANAS E PSICANALÍTICAS EM TORNO DA EXPOSIÇÃO *A BONECA SOU EU*, DE LIA MENNA BARRETO

Maria Eduarda Freitas Moraes

Eduardo Moll

Resumo: Este artigo objetiva analisar objetos artísticos selecionados da artista Lia Menna Barreto em sua exposição *A boneca sou eu*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, em 2021, discutindo, no diálogo entre Bakhtin e Lacan, a captura do olhar enquanto eixo semântico articulador da tematização da infância. Pela função subjetivante do olhar, pontuamos a afiguração do universo infantil em ícones do resto, que reen-viam a interpretações não ingênuas do lúdico.

Palavras-chave: Dialogismo. Alteridade. Psicanálise. Teoria dialógica do discurso. Arte.

BAKHTINIAN AND PSYCHOANALYTIC APPOINTMENTS ON THE EXHIBIT *THE DOLL IS ME*, BY LIA MENNA BARRETO

Abstract: The purpose of this paper is to analyze a selection of artworks by Lia Menna Barreto from the exhibition *The Doll is Me*, at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, in 2021. We discuss, through the dialogue between Bakhtin and Lacan, the capture of the gaze as a semantic axis that articulates the theme of childhood. Through the subjectivizing function of the gaze, we highlight the afiguration of the childhood universe in icons of the remainder, which refer to non-naïve interpretations of the playful.

Keywords: Dialogism. Otherness. Psychoanalysis. Dialogical Theory of Discourse. Art.

Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e fazer chover suas folhas? (Lacan, 2008, p. 114).

INTRODUÇÃO

Lia Menna Barreto, artista que nasceu no Rio de Janeiro e que, atualmente, vive na região metropolitana de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, teve a exposição *A boneca sou eu* realizada em 2021, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul¹ (MARGS, Porto Alegre). A exibição reuniu trabalhos que datam de 1985, ano em que se formou bacharel em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a 2021, apresentando objetos, esculturas e pinturas, dentre outras produções. A artista já participou de cerca de cinquenta exposições coletivas nacionais e internacionais, além de vinte e duas exposições individuais (Barreto, s. d.). Nesta oportunidade, focalizaremos a mostra citada de 2021, selecionando, no rol de seus objetos artísticos, as bonecas.

Em entrevista, Lia Menna Barreto afirmou: “Quando era criança, não tinha boneca. Vivia de bicicleta, pulando em árvore com meus irmãos. Quando cheguei no sul, passei a sentir uma atração por esse universo dos brinquedos. Ficava impressionada com as cores das lojas infantis. Era fascinante” (Romanoff, 2021). O *fascínio* mencionado sugere a função do olhar na transmutação da posição subjetiva de criança para a de auto-criadora; logo, hipotetizamos que o fascínio se inscreva nos objetos artísticos como eixo de produção de sentidos. Para isso, tomaremos as obras visuais como signos icônicos (Peirce, 2017) cujo enformamento em objeto artístico contempla as relações de alteridade entre a infância e a vida adulta (Bakhtin, 2023) e seus restos, que comparecem como falta, ou como princípio inacabado de um gesto criador (Lacan, 2005; 2008).

Nesse sentido, este artigo objetiva analisar objetos artísticos selecionados da artista Lia Menna Barreto em sua exposição *A boneca sou eu*, no MARGS, em 2021, discutindo, no diálogo entre Bakhtin e Lacan, a

¹ A exposição individual Lia Menna Barreto: *A boneca sou eu — Trabalhos 1985-2021* foi curada por Francisco Dalcol e Fernanda Medeiros e ficou aberta de 11 de maio a 22 de agosto de 2021 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

captura do olhar enquanto eixo semântico articulador da tematização da infância. Metodologicamente, propomos uma interface de figuras teóricas entre os estudos bakhtinianos e a psicanálise (Pinheiro; Aguiar; Carvalho, 2019). Por um lado, enfocaremos as noções de contemplação, alteridade e corporeidade nos escritos de Bakhtin (2016; 2017a; 2017b; 2023), em diálogo com os conceitos de ícone e afiguração (Ponzio, 2017; 2018). Por outro lado, mobilizaremos contribuições de Freud (2010a; 2010b; 2010c) sobre o papel do objeto e do jogo na constituição subjetiva, relacionando-as com proposições de Lacan (2008) sobre o olhar, seu objeto (*pequeno a*) e sua cisão. Com isso, exploraremos as múltiplas visões discursivas que sua obra contempla (Ponzio, 2017).

1. APONTAMENTOS TEÓRICOS

O pensamento bakhtiniano aporta a filosofia da alteridade nos estudos discursivos, salientando o papel fundador do outro na formação da subjetividade e do enunciado (Bubnova, 2016). Desde sua inserção no mundo e na cultura, o sujeito é nomeado pela palavra alheia, pelas vozes dos outros que o recebem: "eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo" (Bakhtin, 2017b, p. 29-30). O plano artístico, por sua vez, explicita a alteridade constitutiva (Ponzio, 2017) ao postular a *não coincidência* entre autor-pessoa (sujeito concreto), autor-criador (movimento criador da obra) e personagem, bem como o princípio da exterioridade, segundo o qual a "assimilação estética e a estruturação do corpo exterior e de seu mundo são *dádiva* de outra consciência [...]; não da expressão desta de dentro de si mesma, mas uma atitude criadora do autor-outro para com ela" (Bakhtin, 2023, p. 161).

No enunciado artístico, a alteridade produz sentidos comportando uma visão semântica, a "indivuação ativa de uma visão, de uma ação que confere uma forma, e não a individualidade visível de um eu, de um sujeito" (Ponzio, 2017, p. 36); tal forma é irreduzível à identidade, reenviando, diferentemente, a múltiplas rotas interpretativas. Logo, na visão de Ponzio (2017;

2018), um texto artístico – um texto de escritura, ou *artexto*² – compartilha das características do signo icônico. Segundo Peirce, o ícone é um signo que atua por inferência ou similaridade, sem “conexão dinâmica alguma com o objeto que representa” (Pierce, 2017, p. 73), por isso, nada afirmando sobre o referente, senão sugerindo “novos aspectos de supostos estados de coisas” (Pierce, 2017, p. 66), reenviando a “outras verdades relativas a seu objeto” (Pierce, 2017, p. 65).

Ponzio (2018, p. 892) argumenta que o texto icônico subverte os princípios da representação, operando via afiguração³, reapresentando o objeto, conduzindo “além do ver, porque exige não só a saída dos limites do próprio horizonte, mas também o desvio do olhar”. Em suma, a afiguração opera por *diferimento*, reenviando a rota interpretativa a múltiplas refrações, à alteridade (Ponzio, 2018). Pensando bakhtinianamente, o sentido tem uma faceta icônica, visto que todo enunciado responde aos enunciados que o antecederam, valendo-se de palavras alheias para se constituir; simultaneamente, endereça-se ao outro, sem exaurir os efeitos que a compreensão responsiva gera (Bakhtin, 2016).

O ensino lacaniano postula que Freud (2010b) também prevê a alteridade fundacional do psiquismo, visto que o corpo do sujeito e seus destinos pulsionais são constituídos na/pela nomeação do Outro. O corpo como materialidade pulsante, viva, é, necessariamente, erotizado pelo outro imaginário que, com seu desejo, o inscreve no Outro simbólico (a linguagem), em uma relação que não é puramente biológica, mas, principalmente, discursiva (Lacan, 2008). O erótico, nessa perspectiva, não designa estritamente o ato sexual, mas Eros (em oposição a Tânatos), figura grega que nomeia a pulsão de vida, consistindo no movimento de enlace entre seres que reforça a autoconservação do Eu (Freud, 2010c).

A formação do sujeito psíquico, ao depender da inscrição do *corpo mítico*⁴ na linguagem (na cultura, no Outro), prevê também um resto, um

2 Tradução de *artesto*, em italiano.

3 Para Ponzio (2017; 2018), o ícone é tanto representação quanto o resto do objeto representado. Nessa via, a afiguração critica o ideal de representação, pois o ícone, apresentando a si mesmo, reenvia à alteridade de um elemento irreduzível ao próprio objeto afigurado.

4 Lacan (2008) chama de *corpo mítico* ou *infans* o corpo em estágio pré-genital, anterior ao Complexo de Édipo, em que sua inscrição na linguagem não teria ainda se consumado. O caráter

conjunto de traços que caem, sobram. Isso constitui o *objeto pequeno a*, conjunto de traços do sujeito que, após a castração, comparecem como falta propulsora de movimentos identificatórios, como causa do desejo (Lacan, 2008). Na análise artística, o *objeto a* se relaciona, intimamente, com o olhar. Trata-se de uma instância subjetivante pré-existente ao corpo mítico, que, ao ser falado e olhado, é inscrito no Outro, tornando-se sujeito. A linguagem, que pré-existe ao sujeito, contém a falta, aquilo que se destaca da percepção visual unitária do objeto pelo sujeito cindido. O olhar do Outro promove essa cisão que causa o desejo: “[e]m nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar” (Lacan, 2008, p. 76).

Retornando à epígrafe deste artigo, a beleza de uma pintura pode residir naquilo que cai do pintor, para que, nela, apele à contemplação. A pincelada, ou gesto artístico, “é algo onde termina um movimento” e que oferece “algo que dá novo e diverso sentido ao termo regressão – encontramos-nos diante do elemento motor, no sentido de resposta, no que ele engendra, para trás, seu próprio estímulo” (Lacan, 2008, p. 114). Trata-se de uma *revelação* para o próprio artista, que, *só depois*, talvez, flagre rastros da falta naquilo que produziu. Nesse rastro, encontramos o percurso do desejo, o encontro com aquela parte de si mesmo dispersa no Outro.

Sobre a carência subjetiva que se revela na linguagem, Bakhtin (2018, p. 292), ao analisar as obras de Dostoiévski, descobre o sujeito do apelo: “[n]ão se pode falar sobre ele, pode-se apenas dirigir-se a ele”. O apelo se volta à alteridade no endereçamento do enunciado; por isso, “cada imagem chama as palavras, na frente das imagens há sempre um apelo” (Ponzio, 2018, p. 878). Então, articulando o dialogismo bakhtiniano à psicanálise, propomos tomar a nomeação e o apelo como modalidades do olhar em sua função subjetivante.

Para Bakhtin (2023, p. 69), o olhar demanda uma ética da responsabilidade, segundo a qual, desde meu lugar singular de contemplador, apreendo, exotopicamente, “o conjunto das ações internas ou externas

mítico desse estágio se explica pela impossibilidade de demarcar o exato momento em que o simbólico marca o corpo, transformando-o em sujeito.

que só eu posso praticar em relação ao outro" e que "completam o outro justamente naqueles momentos em que ele não pode completar-se". O olhar, em sua faceta ética e responsável, funda o novo, conforme lemos no enunciado bakhtiniano que prefacia este artigo. Logo, o encontro alteritário é artisticamente produtivo ao enriquecer a existência com as excedências de visão do autor sobre a personagem, lançando aos demais contempladores, novas possibilidades de apreciação (Bakhtin, 2017):

A atividade estética reúne, no sentido, o mundo difuso e condensa-o em uma imagem acabada e autossuficiente, encontra para o transitório no mundo [...] o equivalente emocional que o vivifica e protege, encontra a posição axiológica a partir da qual esse transitório ganha peso axiológico de acontecimento, significação e determinidade estável (Bakhtin, 2023, p. 265)

Compreendemos que o *equivalente emocional* mencionado sejam traços da visão autoral individuados no objeto do olhar (Ponzio, 2017). Se, em Bakhtin (2023), a obra de arte é enformada como um objeto do olhar por conter o excedente de visão do autor à personagem (e vice-versa), o anverso do excedente é a falta, a comunhão entre faltas que o encontro artístico organiza e objetiva. Se algo de minha contemplação excede o outro, nele falta aquilo que entrego, como dádiva, no ato da contemplação, ideia desenvolvida em Lacan (2008), para quem o ato de olhar é, ao mesmo tempo, contemplação e captura do contemplador naquilo que o objeto contém de mais particular ou estranho. Este comparece como falta, promovendo e impedindo o movimento identificatório completo.

Encaminhando-nos à seção analítica deste artigo, entendemos a exposição *A boneca sou eu* como um enunciado forjado pela compreensão responsiva da autora em relação ao tema da infância e da vida adulta, indicando onde a sua função criadora (autor-criador) está enquanto forma de uma visão (Ponzio, 2017). Nessa perspectiva, pode-se pensar que a autora-pessoa, uma vez tendo se desdobrado em autora-artista e manifestado sua força criativa em uma obra, pode contemplar a sua obra após a conformação artística, reconhecendo uma imagem outra de si. Assim, a contemplação de sua obra captura nosso olhar, fazem-

do-nos dialogar com os valores amalgamados na autora-criadora que decantam do objeto artístico, conforme analisaremos.

2. INCURSÕES ANALÍTICAS

As obras de Lia Menna Barreto remontam ao universo lúdico da infância, período em que brincamos e, com isso, representamos acontecimentos significativos, como mudanças e perdas. Partindo da infância como um tema, a artista explora "aspectos psicológicos e sociais do belo, da inocência e da destruição" (Armstrong; Garcia; Zamudio-Taylor, 2000, p. 63, tradução nossa)⁵. Logo, não se trata da reconstrução de uma infância tranquila, mas de explorar o potencial simbólico que a atividade lúdica mobiliza.

Em *Além do princípio do prazer*, Freud (2010c) tematiza a brincadeira do *Fort-Da* para exemplificar como a criança se apropria, passivamente, das experiências vivenciadas, para, então, representá-las de modo criativo. Esse processo pode ser visto no relato de Lia Menna Barreto sobre a percepção de imagens e símbolos que marcaram a mudança de cidade: a quantidade de bonecas, pelúcias, brinquedos coloridos que fascinaram seu olhar. Estes podem ser lidos como signos transicionais que demarcam o despontar da autoria, elemento que tensiona o infantil e o adulto, a brincadeira e o saber-fazer artístico.

O trabalho de Lia Menna Barreto pulveriza sentidos ao remontar e fragmentar os corpos de animais e bonecas, sem propor um sujeito estático e determinado (Armstrong; Garcia; Zamudio-Taylor, 2000). Em suas obras, vemos o corpo como valor construtivo, não sendo algo "que se baste a si mesmo", mas que "necessita *do outro*, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora" (Bakhtin, 2023, p. 101). A tensão entre corpo interior e exterior afigura a boneca enquanto singularidade fractal, composta por fragmentos que reenviam "para um *além*, um *outramente*", desde uma "*dia*-lógica, segundo a qual o espaço finito da identidade se abr[e] àquele inacabado da alteridade" (Ponzio, 2017, p. 90). Logo, a objetivação simbólico-enunciativa da vivência infantil produz ícones nos quais

⁵ No original: "Lia Menna Barreto explores social and psychological aspects of beauty, innocence, and destruction".

o eu é afigurado como um outro, múltiplo e nunca idêntico (Ponzio, 2018). Os diferentes processos e momentos das obras indicam certo inacabamento, sugerindo a produção do novo. Na figura 1, o objeto estético materializa, justamente, as axiologias do anverso, exteriorizando o invisível:



Figura 1. Lia Menna Barreto. *Cabeças do avesso*, 2021. Instalação com bonecas de plástico. Exposição A boneca sou eu, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS. Fotografia: Raul Krebs. Fonte: Acervo da artista.

Nas *Cabeças do avesso*, não só a quantidade expressiva de objetos icônicos, mas, principalmente, a singularidade de cada um, remete à complexidade da subjetividade, sobre a qual não se pode dizer uma palavra conclusiva. Um avesso reenvia a outro avesso, e os ícones apelam ao olhar do contemplador, exigindo uma contrapalavra⁶ (Ponzio, 2018) – como nós podemos nos identificar com a identidade impossível do sujeito? O impossível dessa resposta está refrangido na própria obra, em que alguns olhos são tapados pelo plástico da cabeça, as expressões revelam tristeza ou inquietação, e a abundância de ícones impede um acaba-

⁶ Segundo Bakhtin (2016), a compreensão implica responder com a própria palavra ao enunciado do outro; logo, contrapalavra é o enunciado responsivo fruto da compreensão, sendo uma qualidade da produção discursiva.

mento definitivo sobre a obra (Ponzio, 2017; 2018). Com isso, a infância, normalmente relacionada à brincadeira e à tranquilidade, é subjetivada em fractais intranquilos, fazendo o lúdico dialogar com o analítico, com a indagação, empenhando-se em produzir cabeças ao avesso.

A exposição *A boneca sou eu* também reuniu trabalhos da coleção *Diário de uma boneca* (1998), em que peças foram produzidas com tecido e retalhos de outras bonecas. Sobre esse momento, a artista relata que, durante o processo de produção, “[s]aíam umas bonecas horrosas, mas eu aceitava todas. Um dia levava um minuto, parecia uma trouxa, no outro, fazia uma mais bem-feitinha” (Romanoff, 2021).



Figura 2. Lia Menna Barreto. *Diário de uma boneca*, 1998. Bonecas feitas de pano, restos de tecido, espuma, botões e outras bonecas. Fotografia: Leopoldo Plentz. Fonte: Acervo da artista.

Os rostos apresentam, na figura 2, formas que lembram olhos. O ícone, independentemente da forma em que se objetiva, “não é somente visto, mas vê” (Ponzio, 2017, p. 95). Retomando Lacan (2008), o olhar das bonecas de pano se objetiva nos arremedos do que resta, nas sobras de pano amarradas ao redor de um protorrosto. Tais sobras

nos indagam sobre a falsa dicotomia compleição/falta, insinuando o caráter sempre faltoso de uma subjetividade individuada. Os restos, também, evocam o equivalente emocional na contemplação alheia (Bakhtin, 2023), os tons emotivos da autora-criadora a partir de sobras, acolhidas pelo saber-fazer.

Bohns (2019) salienta o quanto o nascimento da filha impactou a produção de Lia Menna Barreto que, a partir desse evento, iniciou sua criação de bonecas de pano. A artista passou a produzir uma boneca por dia para a filha. Acerca dessa produção, Bohns (2019) indaga:

Por que tantas bonecas-personagens? – poderíamos nos perguntar. Estão elas a nos falar da profunda solidão de uma mulher nos meses pós-parto? Referem-se à própria infância da artista, revisitada naquele período? Estaria a mulher adulta brincando livremente de construir as próprias bonecas, da mesma maneira como fazia quando criança agora autorizada pela condição materna? Ou seriam esses objetos uma maneira de afirmar a própria identidade como artista, quando as pressões sociais reforçavam os papéis de mãe e de esposa, rechaçando como impróprios, para o momento, algumas de suas ações artísticas mais radicais, realizadas num período recente? (Bohns, 2019, p. 4).

Nesse ponto, não ensejamos uma interpretação unívoca para o fazer artístico, mas interrogar do modo como a repetição participa do ato criativo. Lacan (2008), tematizando a repetição, indica que esta, tanto em sonhos traumáticos quanto em brincadeiras infantis, visa a elaborar a “causa de uma *Spaltung* [cisão] no sujeito” (Lacan, 2008, p. 67). A repetição, em sua faceta *autômaton*, designa o sentido *mostrado*, inscrito na cadeia significante do evento repetido – por exemplo, o relato do ato de brincar com o carretel, ou de sonhar sucessivamente com a mesma cena configurada. Já em sua faceta *tiquê*, esse mesmo autor afirma que a repetição revela o novo inassimilável, promovendo o “*encontro do real*” (Lacan, 2008, p. 58), apresentado “na forma do que nele há de inassimilável – na forma do trauma” (Lacan, 2008, p. 60). Mesmo que os elementos se repitam, o tempo e o evento em si já não são os mesmos, gerando uma possibilidade de subjetivação distinta da experiência (Freud, 2010a; Lacan, 2008).

Na obra de Barreto, as bonecas interrogam uma expectativa de beleza e totalidade da obra de arte, abrindo-se às falhas, conforme relata a artista ao afirmar ter sido capaz de acolher as imperfeições. Tal postura é disruptiva ao questionar o ideal normativo de beleza como valor no mercado de bens simbólicos, universo em que a beleza como norma é demandada precocemente de meninas, o que se expressa e reflete por meio de bonecas que reproduzem esses padrões. Ao olhar para as brechas expostas na materialidade das bonecas, o outro irrompe como radical alteridade, com a sua potência destrutiva e, simultaneamente, constitutiva e construtiva. Há resquícios da autora-criadora amalgamados nos objetos, sugerindo envolvimento afetivo intranquilo com essa alteridade. Essas brechas reenviam a horizontes interpretativos diversos:



Figura 3. Lia Menna Barreto. *A boneca sou eu*, 2021. Instalação com bonecas de borracha cortadas em espiral. Exposição *A boneca sou eu*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS. Fotografia: Carlos Stein e Fabio Del Re. Fonte: Acervo da artista.

O ícone nada declara, mas sugere, assemelha (Peirce, 2017). O que se destacada da boneca não são olhos, mas a pungência de um olhar, de uma visão (Ponzio, 2017). Objetiva-se uma função evocadora que, embora se assemelhe aos conhecidos olhos de bonecas que abrem e fecham com o movimento do objeto, subvertem a representação da infância, demandando a contemplação de seus recortes. Há um reen-vio às complexas visões (da autora-criadora) que um adulto (a autora-pessoa) pode ter da infância (a autora-personagem), amalgamando na boneca, simultaneamente, a brincadeira e o diferimento (Ponzio, 2018).



Figura 4. Lia Menna Barreto. *Boneco transparente*, 1996. Instalação com boneca de plástico com perfurações. Exposição *A boneca sou eu*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS. Fotografia: Raul Krebs. Fonte: Acervo da artista.

Em Lia Menna Barreto, o corpo suporta o recorte, a falha, o furo, a rasura; o corpo lúdico é uma materialidade aberta à criação. Na figura 4, quando abertas, as bonecas adquirem novos sentidos. Bakhtin (2023) enfatiza que os sentidos estéticos não podem ser dissociados do corpo, seja ele interior (a autoconsciência/ alma), seja exterior (a forma). Portanto, olhar para um corpo-boneca apela a um envolvimento dialógico com nossas próprias infâncias. Nessa via, o fantasma da infância também pode comparecer como significante do que pode ter sido esquecido ou apagado (Armstrong, Garcia; Zamudio-Taylor, 2000).

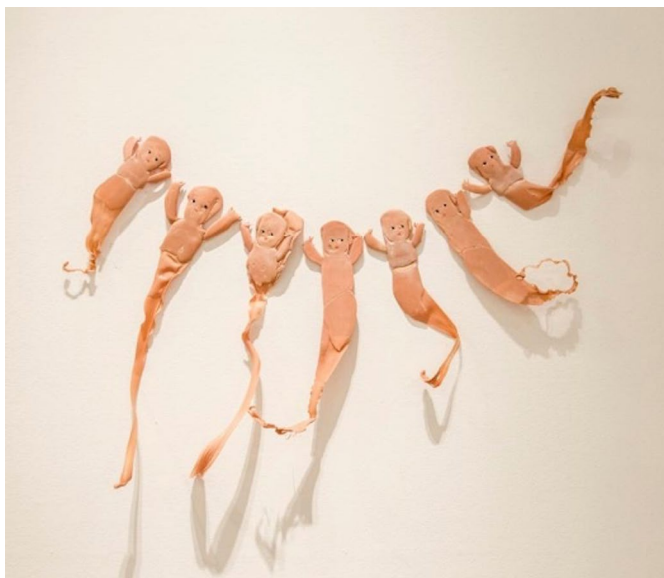


Figura 5. Lia Menna Barreto. *Bonecas de forno*, 2019. Instalação com bonecas de plástico após processo de aquecimento. Exposição *A boneca sou eu*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS. Fotografia: Raul Krebs. Fonte: Acervo da artista.

A produção da obra requer um trabalho de autoria; a leitura desta, por sua vez, demanda que o sujeito-espectador esteja também aberto aos múltiplos sentidos que podem advir no diálogo contemplativo cocriador (Bakhtin, 2023). Esse movimento do espectador pode produzir angústia, se o sujeito for confrontado com imagens que o desacomodem. O trabalho de Lia Menna Barreto, nessa via, possui uma “qualidade perversa e inquietante” (Armstrong, Garcia; Zamudio-Taylor, 2000, p. 63, tradução nossa). A angústia não pode ser lida somente como afeto

que paralisa e impede o movimento dialógico, mas também como afeto capaz de mobilizar a dimensão singular que movimenta a subjetividade, uma vez que somente ela desaloja o sujeito de suas certezas, a fim de recriar o que estava inerte (Lacan, 2005).

A angústia do contemplador está refrangida no objeto estético, à medida que os corpos infantis vão se desfazendo, até o esvanecimento. O contemplador restitui a forma da subjetividade plasmada na boneca, lançando um excedente de visão capaz de dialetizar presença e ausência. O apelo a novas interpretações também reside no nome *bonecas de forno*, pois os valores associados ao calor promovem, ao mesmo tempo, o derreter de interpretações prévias e a maleabilidade do material para a confecção de novas formas. Nesse sentido, na figura 6, a arte dá à luz um outro invertido, do avesso, capaz de seguir reenvios inusitados promovidos pelo ícone da infância – o nascimento da palavra outra:



Figura 6. Lia Menna Barreto. *Partinhos*, 1990. Instalação com bonecas infantis comerciais costuradas, feitas de borracha, tecido e espuma. Exposição *A boneca sou eu*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS. Fotografia: Raul Krebs. Fonte: Acervo da artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos analisar objetos artísticos selecionados da artista Lia Menna Barreto em sua exposição *A boneca sou eu*, no MARGS, em 2021, discutindo, no diálogo entre Bakhtin e Lacan, a captura do olhar enquanto eixo semântico articulador da tematização da infância. Entendemos que uma obra visual possa gerar sentidos icônicos, irredutíveis a compreensões unívocas (Ponzio, 2017; 2018), fazendo da própria alteridade um vetor de produção de sentidos (Bakhtin, 2023). Com Lacan (2008), pensamos que o ícone é apelativo ao olhar do contemplador não só pelo que nele se apresenta, mas, principalmente, pelos rastros subjetivos do autor-criador, causando nossa identificação. No trânsito dialógico de figuras teóricas entre essas perspectivas (Pinheiro; Aguiar; Carvalho, 2019), salientamos a função subjetivante do olhar (a visão, a contemplação), que contém em si uma dinâmica dialética entre ser visto e ver, na qual se exige o excedente das visões em cena.

A exposição *A boneca sou eu*, subverte a representação da identidade, reiterando o princípio alteritário da arte. O operador do diferimento (Ponzio, 2018) é o olhar, iconicamente afigurado nos recortes, nas sobras e nos buracos da infância tornada tema plástico. Nesse sentido, o que se afigura do universo infantil é, justamente, o resto, que reenvia a interpretações não-ingênuas do lúdico, fazendo nele despontar verdades insuspeitas e semelhanças não premeditadas (Peirce, 2017). O resto, que comparece nas imperfeições das bonecas, na falta premeditada de acabamento e nas aberturas do objeto ao exterior promovem uma dinâmica interpretativa diferida (Ponzio, 2018) que, sem chegar a uma resposta conclusiva, organiza sentidos sobre a falta na infância.

Nisso, o corpo em desconstrução e reconstrução, de modo repetido e reiterado, faz-se presente, com recortes que evidenciam a maleabilidade do corpo plástico. Isso imprime na obra os movimentos do brincar, que envolvem o manuseio e elucidam uma dimensão infantil, em que os movimentos dialógicos constituem o sujeito em tensão com o mundo externo como na brincadeira, quando as crianças testam os limites do próprio corpo. Por isso, a obra de Lia Menna Barreto pode elucidar a inserção do sujeito no mundo, enfatizando um processo constitutivo não composto somente por brincadeiras prazerosas, mas também permeado pela violên-

cia, haja vista que os corpos das bonecas de Barreto suportam o que seria insuportável ao corpo infantil. A tensão e o conflito, inerente a toda relação com o outro, é tematizada; efetivamente, a arte tem por função também “causar estranhamento, perturbar, transtornar, sim, também doer” (Han, 2021, p. 18). Em tempos nos quais a dor é constantemente evitada e recalçada, torna-se essencial resgatar essa função.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Elizabeth; GARCIA, Miki; ZAMUDIO-TAYLOR, Victor. Catalogue: Lia Menna Barreto. In: ARMSTRONG, Elizabeth; ZAMUDIO-TAYLOR, Victor (org.). In: **Itra Baroque**: Aspects of Post Latin American Art. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000, p. 63-67.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Paulo Bezerra. São Carlos: 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável** (1920-1922). Tradução: Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2017a.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2017b.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética em Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2023.

BARRETO, Lia Menna. **Blog da artista**, s.d. Blog com fotografias de exposições; textos autorais, de colaboradores e de pesquisadores. Disponível em: <https://lia-mennabarreto.blogspot.com>. Acesso em: 14 dez. 2024.

BOHNS, Neiva. Sobre amor incondicional: as bonecas/personagens de Lia Menna Barreto. In: FRANCO, Thais (org.). **Diário de uma boneca**. Porto Alegre: Libretos, 2019.

BUBNOVA, Tatiana. **Do corpo à palavra**: leituras bakhtinianas. Tradução: Nathan Bastos de Souza. São Carlos: Pedro & João, 2016.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O Caso Schreber")**: artigos sobre a técnica e outros textos (1911-1913). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil**: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10**: a angústia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução: José Teixeira Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PINHEIRO, Marina Assis; AGUIAR, Mariana Bentzen; CARVALHO, Glória Maria Monteiro. Limites e possibilidades de interlocução entre o dialogismo bakhtiniano e a psicanálise. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 22, n. 2, pp. 254-277, 2019.

PONZIO, Luciano. **Visões do texto**. Tradução: Mary Elizabeth Cerutti-Rizzatti e Giorgia Brazzarola. São Carlos: Pedro & João, 2017.

PONZIO, Luciano. Arte, vida, infância, território: por uma semiótica da imaginação e do espaço. **Educ. Foco**, v. 23, n. 3, p. 875-898, 2018.

ROMANOFF, Ricardo. "A Boneca Sou Eu": Lia Menna Barreto revisita trajetória no MARGS. **Matinal Jornalismo**, 20 maio 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/artes-visuais/lia-menna-barreto-a-boneca-sou-eu/>. Acesso em: 14 dez. 2024.

Maria Eduarda Freitas Moraes é psicóloga (2015) e mestra em psicologia (2017) pela Universidade Federal de Santa Maria. Atuou como psicóloga clínica de 2018 a 2023, bem como em serviços públicos de saúde e assistência social. Atualmente, é doutoranda em Letras - Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil). Bolsista CNPq (141372/2023-0), pesquisando, na sua tese, a cisão do sujeito em narrativas autossociobiográficas.

Email: mariaefmoraes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2625-7934>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6120464965202698>

Eduardo Moll é doutorando em Letras – Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil), com fomento do CNPq (140686/2022-3). Interessa-se pelo diálogo entre estudos da linguagem e psicanálise, temática privilegiada desde o mestrado (2021), realizado pela mesma instituição e programa. Licenciou-se em Letras Português/Inglês (2019) pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Email: eduardosilva.moll@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0635-9845>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9328634140364546>

Artigo recebido em 22.07.2024. Aceito em 12.12.2024

A PERFORMANCE *THE IMAGE MAKER*, DE CLAUDIO GOULART, SOB A PERSPECTIVA DA MONTAGEM HISTÓRICA

Fernanda Soares da Rosa

Resumo: Este artigo analisa a performance *The Image Maker* (1983) do artista brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdã, 2005), realizada nos Países Baixos, a partir de uma perspectiva histórica. Tendo como base teórica Georges Didi-Huberman, o artigo reflete de que forma o tema da história está presente na produção de Goulart. Traz, ainda, aproximações possíveis com Bertold Brecht e a ideia de montagem histórica; o uso de objetos na expressão artística, como a maleta, e sua relação com a Segunda Guerra Mundial.

Palavras-chave: Claudio Goulart. Performance. Montagem histórica. História. Memória.

THE PERFORMANCE *THE IMAGE MAKER*, BY CLAUDIO GOULART, FROM THE PERSPECTIVE OF HISTORICAL MONTAGE

Abstract: This article analyzes the performance *The Image Maker* (1983) by the Brazilian artist Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 – Amsterdam, 2005), presented in the Netherlands, from a historical perspective. Drawing on Georges Didi-Huberman's theoretical framework, the article reflects on how the theme of history is present in Goulart's work. It also explores possible connections with Bertolt Brecht and the notion of historical montage, as well as the use of objects in artistic expression, such as the suitcase, and their relation to World War II.

Keywords: Claudio Goulart. Performance. Historical montage. History. Memory.

A desordem do mundo, eis o assunto da arte
(Didi-Huberman, 2017b, p. 27).

Em 28 de março de 1983, às 19 horas, *The Image Maker*, de Claudio Goulart, foi apresentada no *Theater De Muzeval*, em Emmen, Países Baixos. Com duração de 17 minutos e 33 segundos, a *performance/leitura* gira em torno de uma série de objetos que o artista vai retirando de dentro de uma maleta¹. Da apresentação, há um registro em vídeo, gravado durante o evento. O documento faz parte do acervo arquivístico pertencente à Coleção Artistas Contemporâneos da Fundação Vera Chaves Barcellos².

Claudio Goulart, artista brasileiro natural de Porto Alegre, nascido em 1954, estudou arquitetura na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), na região metropolitana de Porto Alegre, a partir de 1975, sem concluir. Desenvolveu sua carreira na capital dos Países Baixos, Amsterdã, onde viveu desde meados da década de 1970. Teve uma significativa atuação no cenário artístico holandês, especialmente entre os anos 1980 e 2000, realizando projetos individuais em diferentes cidades dos Países Baixos e em outros, como Portugal, Espanha, Itália, França, Alemanha, Bélgica, Suíça, Inglaterra, Cuba, México, Japão; e em parceria com artistas como Raul Marroquin, David Garcia, Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Flavio Pons e Vera Chaves Barcellos. Mesmo com sua projeção internacional e, até o início de minha investigação, Goulart não havia sido tema de pesquisas acadêmicas, não tendo, até então, um estudo aprofundado sobre sua produção. O artista vivenciou intimamente a crise da aids, tendo contraído a enfermidade possivelmente no final dos anos 1980, segundo relatos de amigos e familiares. Participou de um projeto experimental na Holanda para tratamento da doença, e viveu aproximadamente 20 anos com a enfermidade, até 2005, quando interrompe sua vida através da eutanásia, em Amsterdã.

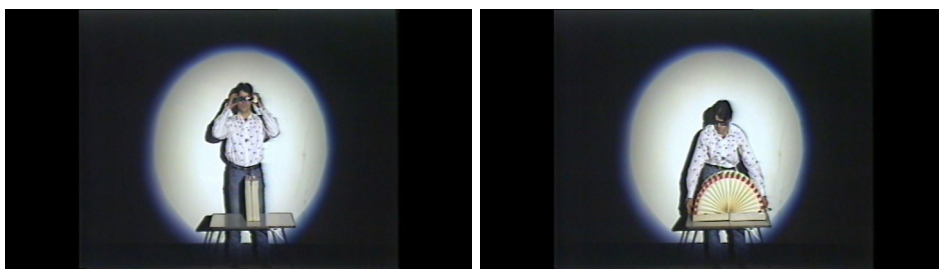
A performance inicia com a presença do artista no palco do teatro. Em pé, Goulart posicionado atrás de uma pequena mesa articulada é iluminado por uma luz que destaca seu corpo disposto no espaço central

¹ A performance já havia sido realizada em outra ocasião, em 13 janeiro de 1983, no espaço alternativo de arte Plan B, em Tóquio, durante uma temporada do artista no Japão.

² Não há registros *on-line* da performance.

do palco, quase totalmente escuro, com exceção da luz cênica que forma um círculo iluminando o artista. Goulart veste uma camisa branca estampada com diversas letras do alfabeto dispostas aleatoriamente em todo o tecido, sobrepondo uma camiseta vermelha, uma calça jeans azul, cinto e sapatos pretos. Em frente ao artista, em cima da mesa, na altura dos joelhos, há uma maleta fechada, sobre a qual Goulart repousa as mãos. Em seguida, avança no palco e caminha para frente da mesa, tranquilamente, até que para, levanta as mãos na altura do peito e bate palmas, com os olhos fixos na plateia por breves segundos. Após, pronuncia a primeira palavra de sua leitura: *applause* [aplausos]. A pronúncia é feita em inglês, assim como todas as outras ao longo da performance.

Goulart retorna, em seguida, para trás da mesa, retirando do bolso traseiro da calça jeans um óculos, feito provavelmente de papel, desses modelos usados para proteção ocular ao acompanhar eclipses solares. O artista coloca os óculos por alguns segundos, pronuncia a palavra *art* [arte] olhando para a plateia, e então, *box* [caixa], enquanto toca, com as duas mãos incisivamente, a maleta. Em seguida, o artista a abre, revelando seu interior: uma série de compartimentos em formato sanfonado, ideal para armazenamento de documentos e/ou pequenos objetos – lembrando uma caixa de arquivo.



Figuras 1 e 2. Claudio Goulart. *The Image Maker*, 1983. Registros de performance, frames de vídeo.
Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).

De dentro da maleta-arquivo aberta, resgata um pequeno envelope branco que guarda um balão azul, leva-o à boca e o enche com o ar de seus pulmões. Após inflar o balão, Goulart pronuncia a palavra

balloon [balão] enquanto o solta no ar. A seguir, pega outro balão, agora branco, e repete a ação. *White, green, orange, pink, yellow* e *red* [branco, verde, laranja, rosa, amarelo e vermelho] são pronunciadas. Por fim, após encher o último balão, o vermelho, Goulart retira um alfinete de sua camisa e o fura, acompanhado da expressão *bomb* [bomba].

Na sequência, retira um rolo de fitas de tecido com cores diversas. Ao desenrolar o material, ele o leva ao rosto, vendando seus próprios olhos. Ao recolher as fitas, ele se direciona ao público e pronuncia a palavra *color* [cor]. O rolo das fitas coloridas é novamente arquivado na maleta, como faz com os demais objetos.



Figura 3. Claudio Goulart. *The Image Maker*, 1983. Registro de performance, frame de vídeo. Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).

Distancia-se do foco do palco por alguns instantes e, por alguns segundos, some, para brevemente apagar as luzes da cena. Sua voz emerge da escuridão, pronunciando *dark* [escuro] e, em seguida, *expectation* [expectativa]. A luz reacende e Goulart retira da maleta um novo objeto, uma espécie de haste de metal com um papel quadrado em branco, lembrando o formato de uma bandeira. A iluminação agora projeta um quadrado, desenhando a sombra do artista na parede. Goulart projeta imagens diversas sob o *objeto-bandeira*: uma cruz, uma árvore no

formato de pinheiro de Natal, bandeiras de diferentes países, uma estrela, a lua. Goulart acende um fósforo e, ao pronunciar *fire* [fogo], atea fogo no *papel-bandeira*. Após a queima, pronuncia *flag* [bandeira].

A iluminação central arredondada é retomada no palco, e Goulart resgata algumas páginas dobradas de uma edição do jornal francês *Le Monde* da *maleta-arquivo*. Ao desdobrar as páginas, ele retira uma fatia de pão, pronuncia *gag* [mordança], morde a fatia e inicia a leitura. As frases lidas descrevem uma matéria sobre a fome no mundo: *After some years, there is some countries of this problem, but repeating there. Fifteen billion human been died of hunger every year. There is a test another vírus, a hundred six thousand dead every day. After some years [...]*³. Mastiga o pão enquanto lê, tornando a leitura indecifrável até ser interrompida.

Novas fitas de tecido são trazidas à cena e, uma por uma, levadas aos olhos de Goulart, como uma venda. As cores das fitas, como descritas anteriormente, também variam. Com uma venda branca sobreposta por uma vermelha com a palavra *history* [história], Goulart abre quatro botões de sua camisa branca, deixando à mostra a camiseta vermelha por baixo. Infla o peito em uma pose altiva e pronuncia a palavra *hero* [herói]. Coloca um óculos de sol e pronuncia a palavra *Hollywood*.

Com a camisa novamente fechada, Goulart abre exageradamente os olhos com auxílio de seus dedos e os fixa na plateia, dizendo *eyes* [olhos]. Retira da maleta um mapa-múndi impresso em cores e pronuncia *journey* [jornada]. Logo após, ele abre um envelope branco contendo uma chave [*key*], que é levada à boca por alguns segundos e, ao retirá-la, o artista pronuncia *language* [linguagem]. Uma série de cartões é mostrada à plateia, depois deixados cair no chão sucessivamente, até que enuncia *lecture* [leitura; performance; conferência]. Novos objetos são retirados, acompanhados de palavras relacionadas.

Outra camisa branca é vestida, uma arma falsa é retirada da maleta e disparada à plateia enfatizando a palavra *shot* [tiro]. Ao se virar, revela um alvo nas costas da camisa que está vestindo. Duas faixas pretas são entrecruzadas na cena, formando um X.

3 "Depois de alguns anos, há alguns países com esse problema, mas aí se repetindo. Quinze bilhões de pessoas morrem de fome todos os anos. Há um teste de outro vírus, cento e seis mil mortos todos os dias. Depois de alguns anos" (tradução nossa).



Figura 4. Claudio Goulart. *The Image Maker*, 1983. Registro de performance, frame de vídeo. Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).



Figura 5. Claudio Goulart. *The Image Maker*, 1983. Registro de performance, frames de vídeo. Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).

Mais um papel dobrado é retirado da maleta, revelando um desenho de tijolos vermelhos. Goulart pronuncia *wall* [parede] ao mostrá-lo e depois se agacha e se esconde atrás da *parede*. Um papel amarelo com gramatura mais grossa é dobrado em formato de cone e levado à boca, enquanto Goulart pronuncia a frase “yes, I love you” [sim, eu te amo]. Em seguida, um disco de papel preto estampado com letras brancas é retirado de um envelope e posicionado em um suporte que o artista leva à boca, girando-o.

O PROCESSO POÉTICO DE CLAUDIO GOULART

Da descrição anterior, destacando trechos das cenas apresentadas no palco pelo artista ao longo da leitura, reconheço que alguns dos objetos usados são comuns na visualidade produzida por Goulart, como a fita. Desde as primeiras performances realizadas nos anos 1970 por Goulart, em parceria com Flavio Pons⁴, como em *Lovers* e *Dialogs*, ambas apresentadas em 1978 na Time Based Arts Gallery, em Amsterdã, a fita apresenta-se como um signo presente em imagens produzidas por Goulart em diferentes linguagens.

Pons relatou, em entrevista, o encontro com Goulart e seu processo poético em conjunto. Os trabalhos, que muitas vezes iniciavam com uma ideia desenvolvida para uma linguagem, como a performance, por exemplo, após sua realização, poderiam ser explorados e registrados em outras linguagens, como fotografia e/ou vídeo, no caso de *Lovers* e *Dialogs*.

Logo depois que Claudio, em 1976, chegou a Amsterdã, onde eu já vivia há mais de um ano, começamos a produzir trabalhos juntos. No começo, mais com obras gráficas, colagens e fotografia. [...] Em 1978 começamos a fazer, juntos, performance, que na época era uma disciplina muito nova. Isto era apresentado em galerias/espacos de vanguarda de Amsterdã, que começavam a mostrar instalações e performances. Numa tentativa de documentar e preservar nossas performances, começamos a fazer séries fotográficas. Logo em seguida começamos a fazer vídeo tapes e, a seguir, combinamos isto

⁴ Flavio Pons (Dom Pedrito, Rio Grande do Sul, 1947). Artista visual, mora e trabalha em Amsterdã, na Holanda, desde a década de 1970. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior, como a *XII Bienal de Paris* (1982); *V e VI Bienais de Havana* (1994 e 1997); *Arte Holandesa Contemporânea* (2000); e *A Short History of Dutch Video Art* (2005).

em apresentações de *live video performance*, fazendo uma combinação de performance ao vivo, vídeos em circuito fechado e vídeos já registrados [...] (Pons, 2017).⁵

Pons critica ainda, em entrevista cedida ao jornal Zero Hora, em 08 de novembro de 1979, o cenário cultural brasileiro, mais especificamente, no contexto da capital gaúcha. Para ele,

Aqui não existem condições comerciais para se fazer este tipo de trabalho [performance]. Em Amsterdam, as galerias nos pagam 200 dólares para realizar uma performance. Aqui o artista tem que se comercializar para viver. Tem que vender quadrinho para pendurar na parede. O mercado daqui não evoluiu ao ponto de poder pagar este tipo de coisa (Performance [...], 1979, p. 3).

Na ocasião da entrevista, Goulart e Pons apresentaram no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) a performance *A Arte como adorno do poder*, "uma fusão de várias manifestações artísticas (slide, som, luz, música, voz, corpo e movimento) que pretende[u] envolver o público à maneira do espetáculo [...]" (Performance [...], 1979, p. 3). A edição do jornal destaca a apresentação como uma das primeiras performances realizadas em Porto Alegre.

Nos registros fotográficos da performance, Goulart está sem camisa, vestindo apenas uma calça preta, com os olhos vendados, em frente a uma projeção de uma partitura, que é lentamente censurada por uma fita larga escura, ocultando os símbolos musicais e impedindo-os de serem lidos e compreendidos em sua totalidade. A fita, assim, emerge naquele contexto ditatorial brasileiro como símbolo da censura e perseguição aos corpos livres, questionadores, à *margem* que tanto foram perseguidos e violentados no período. A presença desse objeto aparentemente simples se desdobra na poética do artista. Sutilmente, converte-se ora em venda, ocultando os olhos e retirando a visão do

⁵ Entrevista com Flavio Pons, realizada em 09 de maio de 2016, em ocasião do projeto de pesquisa que resultou na publicação *Claudio Goulart: some pieces of myself* (2017), publicada pela Fundação Vera Chaves Barcellos com financiamento do edital Rumos Itaú Cultural (2013-2014).

artista, como nas instalações *A man can hide another* (1994), *Los juguetes* (1997) e *Whishiful Thinking* (1997); ora amarra e desprende os corpos em *Lovers* (performance de 1978 e vídeo de 1980); ora amordaça seus lábios, ou ainda, é fio condutor de um diálogo sem palavras em *Dialogs* (performance de 1978 e vídeo de 1980).

Destaco que esse signo pode ser visto como uma recorrência em sua produção, assim como outros elementos que também são utilizados na apresentação e reaparecem em diferentes trabalhos do artista, como a arma, o muro, a *maleta-arquivo*, o mapa, a bandeira, entre outros. Além disso, em meio ao material arquivístico e as obras de Goulart recentemente adquiridas pela Fundação Vera Chaves Barcellos, há uma coleção de fitas de cetim, de cores e em formatos variados, muitas das quais foram utilizadas em apresentações de performances, como em *The Image Maker*.



Figura 6. Claudio Goulart. *A man can hide another*, 1994. Fotografia, registro de instalação. Fonte: Coleção Artistas Contemporâneos, Fundação Vera Chaves Barcellos, FVCB, Viamão (RS).

O corpo do artista em evidência, recorrente em seus trabalhos, aponta uma estratégia de produção de autoimagem que negocia com um possível impulso narcisístico da existência artística. Performar em frente à câmera, seja fotográfica, seja de vídeo, ou ainda, em um palco em frente a uma numerosa plateia, é algo caro a Goulart, que performa desde final dos anos 1970 na Europa. Nos campos da sexualidade e da identidade, o artista se autoafirma frente ao público, coloca-se em seu corpo cisgênero, branco, gay, latino-americano, estrangeiro, frente à audiência. Dentre as políticas da autorrepresentação, sua presença por si só na centralidade de um espetáculo artístico, em uma reconhecida casa de teatro europeia, já é um ato político.

CADA MALA, UMA VIDA. CADA MALA, UMA FAMÍLIA

Durante toda a apresentação, uma tensão histórica está presente. *The Image Maker* toca não apenas as relações entre saber e poder que sobrepõem as páginas já escritas sobre a dita História oficial latino-americana e enlaçam os respectivos países que compõem parte da América Latina e da Península Ibérica; os objetos evocados pelo artista trazem elementos que remontam períodos de violência, repressão e guerra no mundo ocidental.

A mala, objeto capaz de carregar pertences individuais ou coletivos, durante a performance indica certa desordem; ao abri-la, já nos primeiros momentos da apresentação, nota-se um volume grande e variado de objetos. Goulart, ao escolher e retirar os objetos um por um, dá a impressão inicial de que são escolhidos aleatoriamente. Porém, ao longo das cenas, percebe-se que são premeditadamente escolhidos; Goulart os ordena cuidadosamente e ressignifica cada um ao nomeá-los à plateia. Ao retirar os objetos de dentro da mala, Goulart indica uma recomposição destes que, ao longo das cenas, podem ser vistos como mais que uma simples reordenação, sendo uma complexa composição que se caracteriza como uma montagem quase que teatral.

Imediatamente penso nas centenas de malas presentes na coleção do museu polonês de Gdańsk. A imagem que evoco é a de um amontoado de malas empilhadas, uma em cima da outra, ocupando uma grande

vitrine do Museu da Segunda Guerra Mundial (1939–1945). Os objetos em tamanhos, formatos e cores variadas pertenceram a pessoas que foram retiradas de suas casas, separadas de suas famílias, sequestradas e compulsoriamente enviadas para trabalhar nos campos de concentração, projetados e construídos pela Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de dizimar sistematicamente milhões de judeus, eslavos, comunistas, homossexuais e outros que, segundo o regime nazista, eram considerados membros de povos inferiores e indignos de viver. O extermínio em massa acontecia de diferentes formas, podendo ser através de trabalhos extremos e em condições de fome, mas principalmente através das câmaras de gás. A abordagem do Holocausto se dá especialmente a partir de fotografia e de objetos pessoais de vítimas dos campos de concentração. Ao observar as imagens disponíveis no site do museu, percebemos que esses objetos trazidos são comoventes, como um único sapato de couro infantil dentro de uma vitrine de vidro.⁶ Os objetos são registro, relato, presença e voz daqueles que foram perseguidos, sequestrados, humilhados e assassinados pelo nazismo alemão.

Durante uma entrevista com a tradutora Ilana Feldman, em *Cascas* (2017), Didi-Huberman abordou a experiência de lidar com a dor e a emoção ao interpretar e produzir imagens a partir do *inimaginável*, como as quatro imagens capturadas clandestinamente por prisioneiros no crematório V de Auschwitz-Birkenau, em 1944, por um membro do Sonderkommando. O autor destaca que “a imagem é um ponto sensível exemplar da história, do pensamento, do conhecimento, até mesmo da ação política. A imagem é o lugar onde tudo é possível, tanto o pior como o melhor, e que devemos atravessar num momento ou noutro” (Didi-Huberman, 2017a, p. 97). Em meio aos relatos tão inacreditáveis, como pensar e escrever sobre o impensável? Segundo ele, “para saber é preciso imaginar” (Didi-Huberman, 2017a, p. 15).

Ali, no ponto de vista de Didi-Huberman, a imagem do *inimaginável* corresponde à experiência vivenciada daquele e naquele *espaço-tempo histórico*, mas que reverbera na história mundial e sempre reverberará. As quatro imagens nos levam à desmesura e à incapacidade de conceber a

⁶ Mais informações sobre a exposição disponíveis no site do museu: <https://muzeum1939.pl/en/main-exhibition.html>.

dor da experiência vivida nos campos de concentração nazistas e, se essas imagens produzidas nos direcionam a ver apesar da destruição, convém olhá-las como um arqueólogo, como quem busca pistas e vestígios em espaços e relatos do que antes se poderia pensar como impensável; nos relatos e registros encobertos pelo tempo, onde "não há mais nada para ver", deve-se desconfiar de tudo, "para saber mais do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo" (Didi-Huberman, 2017a, p. 61).

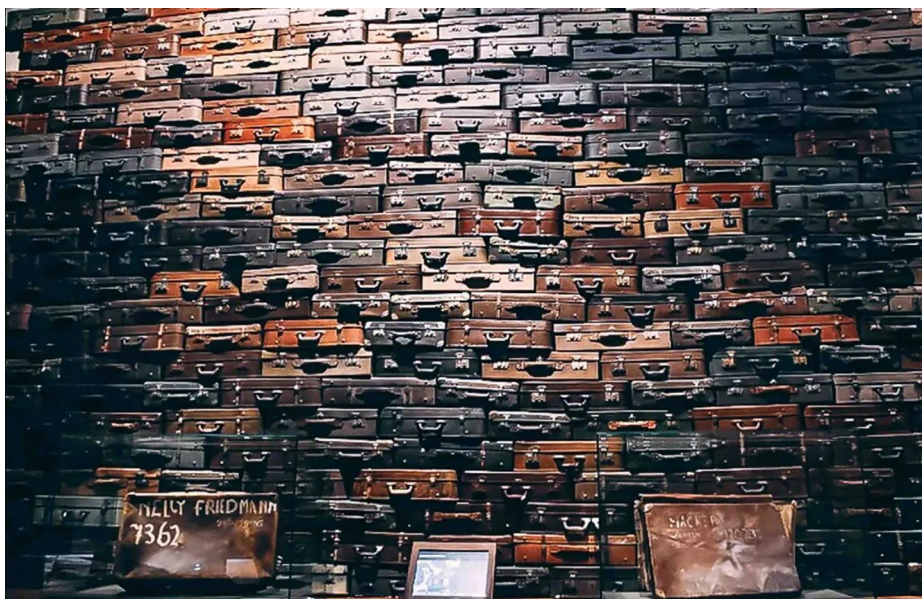


Figura 7. Malas representando os sequestros para campos de concentração, exposição do Museu da Segunda Guerra Mundial de Gdańsk, Polônia. Foto: Oncotô Travel. Fonte: <https://oncototravel.com.br/museu-da-segunda-guerra-gdansk>.

Ao analisar *The Image Maker* sob essa ótica, percebemos que, na montagem performática de Goulart, a História é o tema principal e seu jogo de criar imagens traz como referência o passado violento e repleto de pequenos-grandes detalhes. Cada objeto retirado da mala surge como um vestígio, assim como cada palavra pronunciada nomeia um novo significado à imagem *sugerida-criada-imaginada*. Um dos episódios mais sombrios dos registros escritos sobre a humanidade pode ser rememorado ao longo dos seus atos cênicos, sendo que se a *História nos aponta*, pedagogicamente, que

antes de mais nada, compreender que uma coisa passou e no entanto não passa, compreender o que nos perturba é, também, uma abertura para lançar novas perguntas aos objetos, relatos e vestígios históricos; encarar o impensável, o invisível, o inimaginável, apontam para novas possibilidades de compreensão e resgates de narrativas silenciadas e apagamentos. Se essas quatro imagens representam vestígios da máquina de extermínio e morte nazistas, por outro lado, refletem não apenas o desespero, mas a resistência – uma política de sobrevivência. As imagens sobrevivem à morte. A produção dessas imagens caracteriza o desejo de registro, de memória, de denúncia, um gesto de memorialização de um genocídio – para fazer viver os testemunhos mesmo com a morte das testemunhas; dessa forma, ao dar enfoque aos registros imagéticos, “a maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político” (Didi-Huberman, 2017a, p. 106).

Ao analisar o diário de Bertold Brecht escrito durante a Segunda Guerra, Didi-Huberman destaca em *Quando as imagens tomam posição. O olho da História* (2017), o caráter literário que podem ter os objetos. Sendo o *Arbeitsjournal* elaborado pelo poeta e diretor de cinema durante os anos 1938 e 1955 – principalmente nos anos de exílio –, ultrapassa de longe os limites concedidos ao diário íntimo na sua prática romântica e moderna. Os relatos de Brecht não apresentam elementos exclusivamente privados, característica usual de um diário pessoal, porém confrontam histórias do sujeito, de ordem pessoalizada, com relação direta ao contexto histórico, político, cultural e social no qual foi escrito. Diferentemente dos diários comuns, *Arbeitsjournal* será um exercício metódico da liberdade de passagem, tendo o caráter de “posição de exílio”, “um trabalho de escritura, de pensamento, apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2017b, p. 17). Em suas páginas, há

imagens de todos os tipos: reproduções de obras de arte, rostos de seus amigos, esquemas científicos, cadáveres de soldados nos campos de batalha, retratos de dirigentes políticos, estatísticas, cidades em ruínas, cenas da vida cotidiana, naturezas

mortas, gráficos econômicos, paisagens, obras de arte depredadas pela violência militar... (Didi-Huberman, 2017b, p. 28).

Dessa montagem visual e textual, documentos variados, fotografias, escritos, poemas, se mesclam entre as páginas do diário brechtiano. Didi-Huberman ao destacar o trabalho aponta o caráter de montagem que ele carrega. Seja montagem no sentido de pensar e repensar textos e imagens, seja no intuito de recortar e remontar, em uma nova ordem, os fatos históricos e a vivência de passar por eles e refletir sobre eles no momento em que estavam acontecendo, onde e quando se vivia a tragédia inimaginável de uma grande guerra. Em *The Image Maker*, Goulart lança mão de estratégias de montagem, semelhantes em certos pontos com Brecht, especialmente ao selecionar, reunir, armazenar, escolher, reorganizar, ressignificar, expor e nomear objetos retirados de sua mala. Cada um deles, ao serem nomeados, faz parte de uma espécie de jogo proposto pelo artista, um jogo entre palavras e objetos, que ao ser proposto evoca uma imagem.

A provocação de Goulart impulsiona uma rememoração por parte dos espectadores, que ao ver os elementos apresentados relacionados com as palavras escolhidas-ditas pelo artista, criam suas próprias imagens a partir das imagens-cenas produzidas, colaborando com suas próprias memórias e referências pessoais que são tocadas a partir das cenas sugeridas. Se em *Arbeitsjournal* Brecht elege a palavra-texto a fim de acompanhar-compor a imagem, mas sem descrevê-la, em *The Image Maker* a palavra igualmente não descreve, ela é geradora a partir de um desejo, por parte de Goulart, de que o espectador, ao ver e ouvir, crie imagens particulares e individuais por meio de objetos simbólicos.

Em Brecht, a montagem surge “como um gesto dramático fundamental, visto que não se reduz, justamente, ao simples estatuto de efeito de composição: ela é fundamental porque levanta um conhecimento específico da história em seus próprios ‘teatros’ de operação [...]” (Didi-Huberman, 2017b, p. 76). Já em Goulart, a montagem se dá na ludicidade da proposta cênica, como uma proposição criadora de imagens. Há um jogo entre o que é mostrado e o que é sugerido; o que se vê e o que se cria imagetivamente a partir dessa combinação; entre a coisa e sua designação. As imagens são, portanto, intuitivas,

carregadas de simbolismos e repertórios individuais e absolutamente imagináveis por quem as *cria-vê*.

Se valendo de ironia, humor e frieza, as montagens de Brecht tomam caráter satírico, por vezes, ao remontar em composições poéticas, um pensamento ou um conceito. Em 1955, Brecht lança uma espécie de álbum fotográfico, intitulado *Kriegsfibel*, ou seja, *ABC* ou *Abécédaire de la guerre*. De A a Z, o trabalho segue uma cronologia da Segunda Guerra, em imagens e texto, prendendo-se aos acontecimentos históricos, por vezes deslocando e ressignificando objetos, em meio a poemas e outras imagens documentais e fotográficas. Nele, a própria imagem da guerra se desloca, como em uma das fotografias na qual dispõe uma prótese de uma perna, um guarda-chuva, muletas, entre outros objetos, ressignificando-os em seu conjunto e contexto do projeto. Os objetos utilitários fabricados pelo homem são usados ali com lirismo, mesmo aqueles claramente identificáveis como objetos de guerra, como uma arma, que na montagem fotográfica é acompanhado de um elemento textual. Em seu *Abécédaire de la guerre*, Brecht não só relata com sutileza o episódio da História, mas também cria uma rede oculta de elementos que descrevem e ou designam uma outra realidade por trás dos objetos reunidos.

Se as *fotografias-documentos* de Brecht são também *episódios-palavras*, os objetos-gestos de Goulart remontam cenas que tem como fundo marcas históricas, sendo o palco de um teatro o cenário ideal para tal montagem. Ao retirar *objetos-elementos-sígnos* de seu contexto original e apresentá-los, Goulart distancia-se deles para repensá-los; apresenta e os ressignifica em um arranjo experimental que causa um estranhamento. Esse, já à luz de uma narrativa, historiciza a partir de elementos do real.

Em Brecht, "se o poeta épico inventa *fábulas* que interrompem e 'remontam' por sua própria conta o curso da história, é que elas servem para criar uma montagem de historicidade imanente, cujos elementos, extraídos do real", levando em consideração "sua elaboração da forma, a um efeito de conhecimento novo que não se encontra nem na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade" (Didi-Huberman, 2017b, p. 60).

Em Goulart, a manipulação dos objetos os recoloca em um novo contexto, os teatraliza e, ao encená-los, possibilita à plateia uma nova forma de vê-los, percebê-los em sua descaracterização. Esse distanciamento do objeto de seu caráter de origem permite ultrapassar a simplicidade de suas formas possibilitando que se veja o que não se vê na ordem das coisas.

É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado, no domínio estético, bem como no das ciências humanas [...] a decisão de mostrar por montagem, isto é, por deslocamentos e recomposições de toda coisa. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascido da guerra, fazendo-se ato da “desordem do mundo”. [...] ela se tornaria o *método moderno* por excelência (Didi-Huberman, 2017b, p. 80, grifo do autor).

O detalhe parte do distanciamento e, no caso de *The Image Maker*, é uma encenação de agrupamento de signos que espontaneamente nos dirige uma reelaboração, uma invenção; “a montagem só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao *dis-por*”, segundo Didi-Huberman, revelando as “fendas que agitam cada sujeito” (Didi-Huberman, 2017b, p. 80, grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na (des)montagem de disposição das coisas de Brecht, “aparece o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a reação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido” (Didi-Huberman, 2017b, p. 72). Da mesma forma, Goulart utiliza objetos que, em suas diferenças, ao serem remontados, propõem, por meio de uma poética do estranhamento, a desordem do mundo, seus choques, suas incredibilidades.

Percebe-se, assim, a força da montagem como parte do processo poético de Goulart: ele dispõe as coisas, os objetos, desorganizando-os, tirando-os de sua ordem racional. Desracionalizar-os para, em seguida, dar-lhes uma nova disposição, contrapondo-os, colocando-os em choque, em suas diferenças, em seus conflitos.

REFERÊNCIAS

A ARTE como ornamento do poder, performance no MARGS. **Folha da Manhã**, Porto Alegre, p. 34, 8 nov. 1979.

CARVALHO, Ana Maria Albani de; BARCELLOS, Vera Chaves; ROSA, Fernanda Soares da. **Claudio Goulart**: some pieces of myself. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução: André Telles. São Paulo: 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história. Volume 1. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourao. Belo Horizonte: UFMG, 2017b.

GOULART, Claudio. **Claudio Goulart**: selected time based works, s/d.

GOULART, Claudio. **Claudio Goulart**: selected works a documentation. s/d.

GOULART, Claudio. Time Based Arts Video Tape Catalogue, 1984. **Time Based Arts Gallery**, Amsterdam. Catálogo Raisonné.

GOULART, Claudio. **Postcards on the Road**. Third Text – Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture, v. 6, ed. 18, p. 65-83, 1992.

LOPES, Marjorie. Museu da Segunda Guerra Mundial de Gdansk. **Oncotô Travel**. [s.l.], 2020. Disponível em: <https://oncototravel.com.br/museu-da-segunda-guerra-gdansk>. Acesso em: 31 ago. 2023.

PERFORMANCE: A arte como adorno do poder. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 nov. 1979, p. 3.

ROSA, Fernanda Soares. **Claudio Goulart | Quando o horizonte é tão vasto**. Catálogo. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2019.

ROSA, Fernanda Soares da. **Claudio Goulart**: o arquivo como memória. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/190060>. Acesso em: 31 ago. 2023.

WYSTAWA GŁÓWNA - MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ W GDAŃSKU. [Site]. Gdańsk, 2021. Disponível em: <https://muzeum1939.pl/en/main-exhibition.html>. Acesso em: 06 set. 2023.

Fernanda Soares da Rosa é historiadora, curadora e produtora cultural. Mestre e doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), com estágio doutoral na Universitat de Barcelona (2023-2024). Foi residente de pesquisa no Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona - MACBA (2024). Investiga a produção do artista Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdã, 2005), a partir de temas como corpo, sexualidade, homoerostismo, arquivo, memória e a crise da aids.

E-mail: fernandaasrosa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6741-0969>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4154683257380545>

Artigo submetido em 05.08.2024. Aceito em 07.12.2024.

ARTISTA E INSTITUIÇÃO EM CONVIVÊNCIA CRÍTICA: EDUARDO FROTA NO MUSEU DO TRABALHO (2016) E NO MAC-CE (2022)

Fernanda Carvalho de Albuquerque

Resumo: Este artigo reflete sobre práticas artísticas que partem de contextos institucionais a partir de duas intervenções de Eduardo Frota: *Associações disjuntivas II* (2016) e *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas* (2022), desenvolvidas no Museu do Trabalho, em Porto Alegre, e no MAC-CE, em Fortaleza, respectivamente. Para tanto, analisa-se o modo como as duas obras interpelam públicos e sobretudo museus, convocando-os a um engajamento com as práticas artísticas mais aberto e experimental.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Eduardo Frota. Museu. Crítica. Contexto.

ARTIST AND INSTITUTION IN CRITICAL COEXISTENCE: EDUARDO FROTA AT MUSEU DO TRABALHO (2016) AND MAC-CE (2022)

Abstract: This article reflects on artistic practices that consider institutional contexts. It is based on the analysis of two interventions by Eduardo Frota: *Associações disjuntivas II* (2016) and *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas* (2022), developed at Museu do Trabalho, Porto Alegre, and at MAC-CE, Fortaleza, respectively. The way the two works challenge audiences and, above all, museums, is analyzed, focusing on how the interventions inspire the institutions to a more open and experimental engagement with artistic practices.

Keywords: Contemporary Art. Eduardo Frota. Museum. Criticism. Context.

Nem toda prática artística se constrói em diálogo – ou se desenvolve de modo imbricado – com um contexto em particular, seja ele tomado em seus aspectos arquitetônicos, sociais, culturais, históricos, políticos ou institucionais, para elencar algumas possibilidades. Há práticas que prescindem de seu contexto para se desenvolver e se apresentar, trabalhos que mantêm certa autonomia em relação ao seu lugar ou situação de realização, instauração ou apresentação. Mas se tomarmos aquelas orientadas à especificidade de contextos – institucionais sobretudo – e observarmos a genealogia desse tipo de prática, veremos que sua criticidade é trazida como elemento central na origem dessas propostas por autores como Miwon Kwon (2004), James Meyer (2000) e Claire Doherty (2004). Tais teóricos tomam por referência cenários europeus e norte-americanos por excelência. Como atenta Emerson Dionísio Oliveira (2016), na América Latina, a relação museu-artista, quando este toma a instituição como suporte de trabalho, se desenvolve de modo mais nuançado e complexo. O autor levanta exemplos:

Fernanda Lopes (2014) com sua investigação sobre a arte experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos anos de 1970. Daria Jaremtchuck (1999) e Cristina Freire (1999), com a produção conceitual e de vanguarda proposta e acolhida pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, sob a direção de Walter Zanini. E, Isabel Plante (2014), que nos mostra um museu aberto e processual com a direção de Nemesio Antúnez, no Museu Nacional de Belas Artes do Chile, já no final dos anos de 1960. Todas mostram instituições que se esforçaram para assimilar a produção contemporânea, política e socialmente engajadas [...] No caso da América Latina, é estimulante especular que os artistas estão prontos a expressar sua inquietude diante de tais instituições, mas, ao mesmo tempo, dispostos a conviver com elas (Oliveira, 2016, p. 166).

Se o rótulo de *crítica institucional* parece não fazer sentido no cenário latino, ainda assim há muito o que refletir sobre o que apontam e indagam propostas artísticas que partem de contextos institucionais em nosso país, isto é, práticas em que o museu é tomado como elemento ativador do processo poético. É o caso de *Associações disjuntivas II*

(2016) e *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas* (2022), de Eduardo Frota (Fortaleza, 1959), realizados no Museu do Trabalho, em Porto Alegre, e no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), em Fortaleza, respectivamente. Trata-se de duas intervenções que integram uma espécie de série de *exposições interventivas*, partindo de uma obra proposta pelo artista no espaço independente Alpendre, em Fortaleza, em 2009¹.

Os dois trabalhos mencionados apresentam certas características em comum e, por esse motivo, são apreciados em diálogo neste artigo. Em primeiro lugar, são intervenções que configuram uma exposição, isto é, intervêm sobre a totalidade do espaço expositivo. Em ambas, não se agrega nada ao lugar, não há nenhum objeto propriamente adicionado ao espaço. Ao mesmo tempo, o museu é suporte e ponto de partida das propostas. É como se não houvesse nada para ver, ainda que haja muito a ser visto.

Em *Associações disjuntivas II*², Frota desconstrói elementos da arquitetura do espaço expositivo e os reapresenta ao público. Retira, por exemplo, a escada de seu lugar de origem e a dispõe na entrada do museu (Figura 1). Desloca as portas e as redistribui pelo local (Figura 2). Remove os vidros e proteções em madeira das janelas internas e os exhibe de múltiplas formas, por vezes evidenciando partes quebradas (Figuras 3-4). Tais elementos, ao serem deslocados e reapresentados ou reinstaurados, distorcem ao mesmo tempo em que reinventam a arquitetura do lugar. O espaço ainda é reconhecível aos nossos olhos, mas o vemos reconfigurado. É como se o enxergássemos mais e melhor, o percebêssemos em sua riqueza de dispositivos e detalhes, eventualmente invisíveis a olhares habituais ao lugar. Ao se dismantelar a arquitetura, revela-se por fim a própria arquitetura, a dimensão sensível do espaço e seus possíveis significados.

¹ A primeira intervenção realizada pelo artista como parte dessa série de exposições interventivas foi a *Associações disjuntivas I: Experiência Alpendre*, realizada no Alpendre, em Fortaleza, em 2009. A segunda foi a desenvolvida para o Museu do Trabalho, em Porto Alegre, em 2016. A terceira se chamou *Lição de geometria: O QUADRADO/da imperfeição física à desobediência incorporada*, tendo sido proposta para o espaço autônomo Galeria Sem título, em Fortaleza, em 2017. A quarta é intitulada *des/CONSTRUIR SOBRE RUÍNAS* e foi projetada para a Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA), em Itu, em 2018. E a quinta é a intervenção realizada em 2022 no MAC-CE.

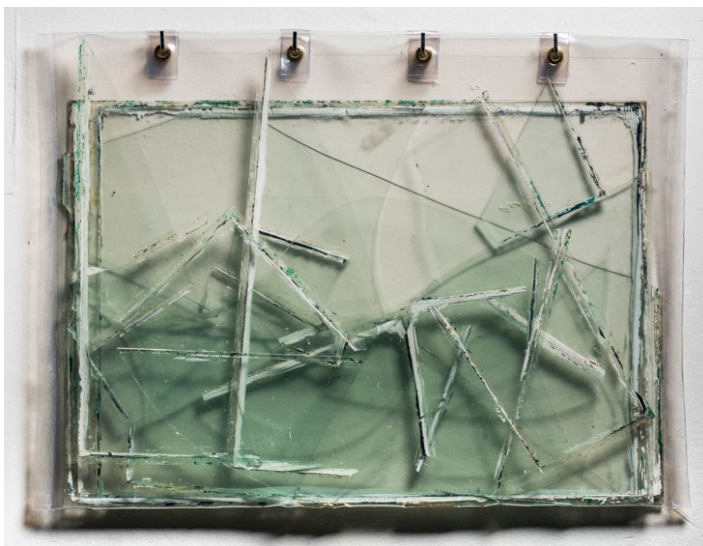
² O texto de apresentação da exposição foi assinado por Eduardo Veras.



Figura 1. Eduardo Frota. *Associações disjuntivas II*, 2016. *Site-specific*, dimensões variadas. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fotografia: Fabio Del Re. Fonte: Acervo do artista.



Figura 2. Eduardo Frota. *Associações disjuntivas II*, 2016. *Site-specific*, dimensões variadas. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fotografia: Fabio Del Re. Fonte: Acervo do artista.



Figuras 3 e 4. Eduardo Frota. *Associações disjuntivas II*, 2016. *Site-specific*, dimensões variadas. Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS. Fotografia: Fabio Del Re. Fonte: Acervo do artista.

Em *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*³, também estamos diante de uma obra-exposição (Figuras 5-8). Uma proposição igualmente efêmera e fruto da intervenção de Frota sobre a arquitetura do museu, especialmente sobre o espaço expositivo. Como em *Associações disjuntivas II*, nenhum objeto foi adicionado ao lugar. Aqui, o que vemos são formas geométricas desenhadas – ou seriam pintadas? – a partir da retirada do reboco e das camadas de tinta das paredes, o que traz à tona a própria arquitetura, além da nossa experiência sensível e corpórea do museu, a amplidão do espaço e sua constituição.



Figuras 5. Eduardo Frota. *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, 2022. Site-specific, dimensões variadas. MAC-CE, Fortaleza/CE. Fotografia: Luis Alves. Fonte: Acervo do artista.

³ A curadoria da exposição foi assinada por Jacqueline Medeiros.



Figuras 6. Eduardo Frota. *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, 2022. *Site-specific*, dimensões variadas. MAC-CE, Fortaleza/CE. Fotografia: Luis Alves. Fonte: Acervo do artista.



Figura 7. Eduardo Frota. *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, 2022. *Site-specific*, dimensões variadas. MAC-CE, Fortaleza. Fotografia: Luis Alves. Fonte: Acervo do artista.



Figuras 8. Eduardo Frota. *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, 2022. *Site-specific*, dimensões variadas. MAC-CE, Fortaleza/CE. Fotografia: Luis Alves. Fonte: Acervo do artista.

Ora espelhadas pelo espaço, ora em contraste, as formas são frutos de gestos mínimos e repetidos – operação em parte desvelada por meio dos restos de parede empilhados a cada sala. Como em *Associações disjuntivas II*, o gesto é desnudado ao público. Ações mínimas e repetidas criam escala, grandeza e presença. Ainda que a intervenção carregue algo de destruição, como no exemplo anterior, há uma importante organização e ordenamento nessa experiência de desmonte e reinstalação. Mais uma vez, desmantela-se a arquitetura, para revelar-se, por fim, a própria arquitetura – observa-se, inclusive, o que normalmente se esconde no museu, como furos nas paredes, caixas e interruptores de luz. Desvela-se e manifesta-se o lugar, em sua dimensão simbólica, social e política.

PARA O MUSEU, COM O MUSEU, NO MUSEU

Nas duas proposições, o lugar de ação é anterior à obra e a define. Trata-se de reconhecer o museu como elemento ativo e não simplesmente suporte ou receptáculo da proposta. São obras feitas *para* o museu, *com* o museu e *no* museu. Tal método de trabalho partiria da escuta do lugar para então se planejar a intervenção – algo que difere da prática de ateliê, onde primeiro se elabora a obra para então dispô-la em um lugar (Menna Barreto, 2007). Em outras palavras, nas duas obras-exposição, Eduardo Frota parte do contexto institucional e do espaço expositivo que lhe é designado para conceber e realizar suas propostas. Nesse sentido, toma o museu como elemento ativo, indagador e definidor mesmo da constituição dos trabalhos, operando a partir de uma “pulsão para a especificidade de contexto” ou “consciência contextual” (Menna Barreto, 2007, p. 103), como veremos adiante.

O chamado método *site-specific*, fruto de tal *consciência contextual* e que está na base dos dois trabalhos ora enfocados, envolveria, para Menna Barreto, cinco etapas gerais: a escolha do *site*; escuta e mapeamento; identificação de um problema; construção da obra, dividida entre projeto e realização; e fissuras. Esta última etapa aconteceria após a intervenção no *site*, abrangendo a documentação e a abordagem crítica do trabalho, retrospectiva e prospectiva, podendo alimentar novos projetos (Menna Barreto, 2007, p. 27-28). Vale lembrar aqui o quanto as duas obras analisadas estão encadeadas, relacionadas em uma espécie de série de trabalhos, de modo que uma ajuda a ver a outra. É como se a primeira apontasse para certos aspectos da segunda, sublinhando procedimentos e operações, e vice-versa.

Violência e amorosidade. Brutalidade e elegância. Aspereza e erotismo. Tais intervenções, verdadeiros acontecimentos, carregam certa dualidade em relação aos museus. Provocam-lhes e indagam-lhes, na mesma medida em que lhes prestam deferência. Há uma clara homenagem, uma atitude de reverência mesmo, a esses espaços. Um esforço no sentido de fazer ver essas instituições e o lugar que elas ocupam e instauram. Uma potente pontuação sobre a experiência que tais locais – e suas distorções – podem proporcionar aos públicos. Uma convocação à percepção.

Tal convocação remete ao conceito de *perceptor*, do artista Rubens Mano: aquele que se abre a experimentar os espaços mais que apenas utilizá-los, indagando-se sobre a constituição dos ambientes que o cercam. O *perceptor* seria alguém capaz de cocriar os espaços – mais que observá-los ou mesmo usá-los (Mano, 2008).

Nas palavras de Eduardo Frota, disponível no site de seu Instituto, trata-se de tomar o visitante como “elemento central e preponderante em sua obra, convidado a experimentar, de forma ativa e consciente, um novo espaço” (Instituto Eduardo Frota, 2023). Esse convite à condição de *perceptor*, isto é, à disponibilidade para se engajar com o espaço de modo mais atento, curioso e mesmo propositivo, é um dado importante nos dois trabalhos analisados. Trata-se de um convite a reimaginar os locais, para além das próprias intervenções. E se os dispositivos arquitetônicos fossem deslocados e rerepresentados de outro modo no Museu do Trabalho? E se as paredes do MAC-CE ganhassem outras formas a partir da retirada de tinta e reboco? Quais experiências tais transformações engendrariam?

Chama a atenção, em ambas as intervenções, uma convocação semelhante ao próprio museu. Como se este também fosse chamado a um tipo de engajamento mais próximo, mais aberto, mais sensível e mais experimental com a obra e com o artista. Trata-se, por certo, de projetos que distendem certos limites e possibilidades institucionais, evidenciando outros modos de acolhida do pensamento e da prática artística no âmbito do museu. Tal resposta à instituição é fruto de uma série de negociações bem como de um pacto de responsabilidade entre artista e museu. “Responsabilidade e compromisso político, ético e estético com o lugar”, pontua Eduardo Frota (2022) em entrevista.

APRENDIZAGENS E DESAPRENDIZAGENS

Esse modo de trabalho guarda relação com os chamados *imperativos institucionais* propostos por Maria Lind (2000), ao refletir sobre o tipo de engajamento que comissionamentos de *site-specific* convocam em contextos museais, tais como os abordados nesse artigo. Para a autora, é necessário certo experimentalismo institucional, no qual a imaginação

exerça papel central, uma abertura e uma sensibilidade com relação aos processos e métodos artísticos e um engajamento concreto com a arte de hoje (Lind, 2000, p. 92-93) – aspectos sem dúvida observados no modo como ambos os museus acolhem as propostas em questão.

Nesse sentido, *Associações disjuntivas II* e *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas* interpelam ativamente tanto públicos quanto museus. Convocam a uma certa presença e prontidão para a experiência. Revolvem e investigam as formas como se relacionam museu, artista e públicos uns com os outros. Por certo, são fruto de um engajamento absolutamente real por parte das instituições e seus responsáveis com a arte e com o artista⁴. Bem como são resultado de um genuíno desejo de *ver acontecer* e de um importante exercício de entrega e disponibilidade para a negociação com os museus também por parte de Eduardo Frota – e da curadora Jacqueline Medeiros, no caso da obra realizada no MAC-CE. Trata-se de uma certa abertura para aprender – e desaprender – que se mostra presente em ambos, artista e instituição, para fazer menção a noções trazidas por Maria Lind (2000) e Mônica Hoff (2019).

Como reflete Hoff, se os museus se querem uma espécie de escola, isto é, se se querem abertos a aprendizagens e desaprendizagens enquanto lugares para o exercício de uma imaginação política e institucional, faz sentido nos perguntarmos de que tipo de escola estamos falando.

Até que ponto [o museu] está preparado para lidar com seus públicos e, principalmente, com aqueles que não fazem parte do seu público? Como pode ser especializado, histórico, comunitário e ao mesmo tempo experimental? (Hoff, 2019, p. 127).

E aqui agrego: até que ponto está disposto a aprender e desaprender com os artistas com quem trabalha? Com quem ainda não trabalha? O que está aberto a aprender nesses processos?

Assim, é de se pensar que marcas as intervenções aqui examinadas deixam nos museus. Que memórias criam dos lugares reconfigurados e da experiência sensível do espaço? E, no âmbito de cada instituição, que

⁴ Vale mencionar aqui a coordenação do Museu do Trabalho à época, a cargo de Hugo Rodrigues. E a direção do MAC-CE, então a cargo de Cecília BD.

memórias e indagações ficam? São marcas de propostas que tomam o museu como objeto de investigação – arte enquanto pesquisa e o artista enquanto pesquisador e propositos de modos de reimaginar o museu. Que perguntas tais trabalhos lançam, então, a essas instituições? Trata-se de uma provocação sobre a sua potência para a autorreflexão e revisão? Uma pontuação sobre a sua capacidade de se transmutar, remodelar, (re)existir, reinventar? Reflexões estas dirigidas não somente aos dois museus em questão, mas a instituições museais no campo da arte em geral. Como especula Oliveira (2016), Eduardo Frota parece expressar certa inquietude diante de tais espaços, ao mesmo tempo em que se mostra de mãos absolutamente entrelaçadas com eles, especialmente desejoso dessa convivência crítica e profícua.

Frota (2022) chega a indagar se ambas as instituições, Museu do Trabalho e MAC-CE, se mostrariam mais abertas e dispostas a absorver tais propostas por serem espaços periféricos e, portanto, menos consolidados no sistema da arte brasileiro – e talvez por isso mesmo mais flexíveis, experimentais, ousados até. Para além disso, trata-se de instituições de pequeno e médio porte, que por apresentarem uma estrutura física e uma equipe mais reduzidas, além de uma programação mais enxuta e de um funcionamento menos engessado, talvez possam se mostrar mais porosas às reflexões e práticas trazidas pelos artistas que ali trabalham. Faz sentido especular que ambos os museus teriam, em certa medida, *menos a perder* que instituições maiores e com posições mais estabelecidas no sistema da arte. Daí a possível propensão para arriscar mais e demonstrar tal abertura para esse processo de imaginação e experimentalismo institucional.

CONVIVÊNCIA CRÍTICA

Ao mesmo tempo, como sugerem autores como Martha Buskirk (2016) e Emerson Dionísio *et al.* (2022), é de se indagar se tal *absorção da crítica* por parte de ambos os museus, a partir desse processo de colaboração entre artista e instituição, em certa medida neutralizaria ou mesmo anularia o potencial questionador das propostas artísticas. Parece-nos, no entanto, que as próprias experiências de negociação na base das

propostas, ao colocar frente a frente artista e coordenador/diretora, são suficientes para instaurar processos de revisão institucional, ainda que não necessariamente profundos, mas capazes de suspender e por vezes distender certos entendimentos, dinâmicas e processos institucionais. Algo que se aproxima da noção trazida por Victoria Preston (2013) de *criticalidade cúmplice*, em que as instituições buscariam representar-se a si mesmas como críticas e autorreflexivas, ao comissionar projetos que examinam sua história, espaços, programas e processos, o que não eliminaria o seu real interesse por essas investigações, seus achados e indagações, ao mesmo tempo garantindo que tais trabalhos atuem em conformidade com os interesses institucionais. Nesses projetos, uma certa cumplicidade entre a instituição e o artista estaria implícita no contrato firmado entre ambos, o que explicaria a natureza dual dos projetos: ao mesmo tempo críticos e afirmativos, céuticos e entusiastas (Lind, 2000).

Há de se sublinhar o quanto Eduardo Frota, ao longo de sua trajetória, privilegiou a atuação em instituições de arte. Expôs em galeria comercial uma única vez: na Galeria Virgílio, em São Paulo, em 2007, quando realizou a intervenção *Extensões da fenda*, sem que nada estivesse disponível para venda. Em entrevista com o artista realizada por videochamada, Frota rememora aquela ação:

Fui fazendo trabalhos à margem do mercado de arte. Poder fazer algo que não vira um *commodity* para especulação financeira me agrada demais. [...] Ao atuar em instituições, consigo transmutar um capital econômico, a verba que recebo, em capital social. Isso porque as instituições estão em diálogo com a sociedade, com as escolas. Seu público é muito mais plural (Frota, 2023).

Assim reflete o artista, que entre 1993 e 2008 realizou uma operação semelhante de *transmutação de capital*, em suas palavras, ao desenvolver um ateliê, em Fortaleza, onde chegaram a trabalhar vinte pessoas. O espaço funcionava como uma espécie de escola, onde os trabalhadores discutiam temas como filosofia, arte e política, aprendendo uns com os outros a partir da atuação em torno da obra de Frota.

Voltando às intervenções aqui enfocadas, ambas se realizam a partir de um contato próximo, embrenhado mesmo, com os museus, articulando certa criticidade em âmbito institucional, a partir de um processo criativo e dialógico. Nesse sentido, quando pensamos nos limites e possibilidades de ambos os trabalhos articularem uma reflexão crítica em relação ao museu, é fundamental entender que eles têm início muito antes de sua instauração e apresentação pública. É desde a proposição das obras e, principalmente, durante a sua realização, que elas entram em ação dentro da instituição. Isto porque seu processo se dá em contato com o museu e o implica diretamente em diversos momentos.

Vale apontar, por exemplo, as avaliações técnicas necessárias à realização das obras, os desafios e adaptações que suas instaurações envolveram, as possibilidades e impossibilidades sinalizadas pelas instituições ou desveladas pelo próprio processo artístico ou mesmo as tratativas sobre períodos de montagem e desmontagem. Trata-se, assim, de uma dinâmica completamente diferente de quando o artista é convidado a apresentar uma obra pronta no museu.

Há, portanto, certa radicalidade implícita nos trabalhos, que se manifesta tanto na sua proposição – e nas variadas negociações aí envolvidas –, como no modo como estes se apresentam aos públicos. Talvez possamos considerar, inclusive, o embrenhamento arquitetônico colocado por ambas as obras como espécie de índice de um embrenhamento institucional mais amplo, relativo à própria instauração e composição dos trabalhos. Assim, é desde o desenvolvimento das propostas que estas lançam desafios e questões à instituição, tais como os apontados por Fernanda Albuquerque (2015), ao refletir sobre trabalhos desenvolvidos especialmente para contextos institucionais:

O que pode a arte contemporânea no museu? Como se dá a relação com o artista? De que modo sua proposta é acolhida? Como ela afeta os funcionamentos e condutas do museu? Como se pleiteia a relação da obra com os públicos? (Albuquerque, 2015, p. 204).

Por fim, parece ser justamente na negociação em jogo em ambos os projetos que se questionam e esgarçam certos limites, entendimen-

tos, regras e condutas institucionais. É aí que os trabalhos entram em operação, por assim dizer, interpelando e desafiando o museu, para então interpelar os públicos. Assim, há um processo de aprendizado e desaprendizado envolvido no desenvolvimento de *Associações disjuntivas II* e *Geometrias ordinárias / cavidades dilatadas*, que se apresenta em diálogo e em parceria mesmo com as instituições. E que diz respeito não apenas aos museus, mas também ao artista e seus modos de atuar. E aqui é possível retomar as ideias de Maria Lind (2000) de que um contato institucional mais próximo com o pensamento e o processo de criação artística pode levar o museu a aprender – e desaprender – com a arte e com o artista. E agregamos: pode também levar o artista a aprender e desaprender com o museu, em uma convivência crítica.

Por certo, estamos falando de propostas críticas em âmbito museal desenvolvidas em meio a um cenário institucional fragilizado e constituído de processos em construção e sedimentação. Que aprendizados ou desaprendizados seriam esses? Eles parecem estar vinculados a um certo afrouxamento dos limites institucionais e a uma revisão do *modus operandi* tanto do museu com relação à arte e ao artista, quanto do artista com relação à instituição, convidando ambos a um processo de engajamento radical com a arte e seus modos de se conceber, instaurar e apresentar publicamente.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. **Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional**. Tese de doutoramento. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, 2015.

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares moles**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2007.

BUSKIRK, Martha. The Museum as Producer. In: BISMARCK B. Von; MUNDER, H.; SCHNEEMANN, P. (eds.). **An Anthology on the Museum of Contemporary Art**. Zurique: Migros Museum für Gegenwartskunst, JPR Ringier, 2016.

DOHERTY, Claire. **From Studio to Situation**. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

HOFF, Mônica. Si el museo es uma escuela, de qué tipo de escuela estamos hablando? In: ROMERO, Ekaterina Álvarez (ed.). **Museología Crítica: temas selectos. Reflexiones desde la Cátedra William Bullock**. Cidade do México: Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) da Universidade Nacional Antónoma do México (UNAM), 2019.

FROTA, Eduardo. **ArteBra Eduardo Frota**. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

FROTA, Eduardo. [Entrevista concedida a] Fernanda Albuquerque. Fortaleza, outubro de 2022.

FROTA, Eduardo. [Entrevista concedida a] Fernanda Albuquerque. Fortaleza, agosto de 2023.

FROTA, Eduardo. **Instituto Eduardo Frota**. Disponível em <https://www.institutoeduardofrota.com/about>. Acesso em 11/07/21.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

LIND, Maria. Learning From Art and Artists. In: WADE, G. (ed.). **Curating in the 21st Century**. Londres: University of Wolverhampton, 2000.

MANO, Rubens. Um lugar dentro do lugar. **Urbânia 3**, São Paulo, Editora Pressa, 2008.

MEYER, James. The Functional Site; Or, The Transformation of Site-Specificity. In: SUDERBERG, Erika (ed.). **Space, Site, Intervention**: Situating Installation Art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes. Museu-obra: o museu como problema da arte contemporânea. **Museologia & Interdisciplinaridade**, n. 10, v. 5, jul.-dez. 2016.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize. Toda instituição é um acontecimento político. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas/SP, n. 2, v. 6, maio 2022.

Fernanda Albuquerque é curadora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atua no Bacharelado em Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMUSPA). Possui mestrado e doutorado em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica pela UFRGS (2006 e 2015), com estágio na University of the Arts London (2013-2014). Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa *Como museus podem aprender com a arte e os artistas* junto ao PPGMUSPA/UFRGS.

Email: fer.albuquerque@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3548-8424>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1386310544035876>

Artigo recebido em 16.07.2025. Aceito em 12.10.2025

POÉTICAS DA AUSÊNCIA PRESENTE: VESTÍGIOS COLADOS, VOZES SUSPENSAS

Carla Santana Soares Bulcão

Resumo: O artigo, resultado de experiências vivenciadas nas ações da Coletiva Animalia, apresenta *A procura por uma pomba* como gesto poético que instaura zonas de escuta para presenças marginalizadas. Fundamentado em abordagem teórico-interpretativa, articula noções de semiosfera (Lotman, 1996), performance (Zumthor, 2014) e canção popular brasileira para sinalizar uma cartografia poética das margens urbanas e uma atenção sensível no espaço público.

Palavras-chave: Arte animalista. Arte urbana. Escuta sensível. Performance. Presenças marginalizadas.

POETICS OF PRESENT ABSENCE: GLUED TRACES, SUSPENDED VOICES

Abstract: The article, grounded in experiences lived through the actions of *Coletiva Animalia*, presents *A procura por uma pomba* [*In Search of a Pigeon*] as a poetic gesture that establishes zones of listening for marginalized presences. Based on a theoretical-interpretative approach, it articulates the notions of the semiosphere (Lotman, 1996), performance (Zumthor, 2014), and Brazilian popular song to signal a poetic cartography of urban margins and a sensitive attentiveness within public space.

Keywords: Animalist art. Urban art. Sensitive listening. Performance. Marginalized presences.

VESTÍGIOS COLADOS: CORPO, ESCUTA E PRESENÇA

Cidades geralmente abrigam disputas simbólicas que operam em escalas microscópicas: um cartaz colado no muro, um canto que ecoa em vielas ou o simples gesto de perguntar *Você viu essa pomba?* podem afetar o que se naturalizou como paisagem urbana neutra. Este artigo nasce da minha participação como artista-pesquisadora e integrante da Coletiva Animalia¹, coletivo de artistas-pesquisadores que atua em práticas voltadas às relações multiespécies, com foco na escuta sensível e na ética animal, mobiliza esses *microdeslocamentos*² ao transformar um artefato cotidiano, o lambe-lambe, em um dispositivo de diálogo ampliado. A reflexão aqui apresentada emerge das experiências vividas durante uma das ações da Coletiva, especialmente a performance A procura por uma pomba, que realizou intervenções em diferentes cidades da América Latina, Europa e Ásia.

A partir dessa vivência, proponho discutir como essa performance animalista, articulada a três exemplos da canção popular brasileira e aos aportes da semiótica cultural, se configura como gesto poético capaz de cartografar as margens, reveladas nas minúsculas frestas das cidades por onde a ação transitou. Ao tensionar fronteiras entre animais humanos e não humanos, entre centro e periferia, a intervenção questiona regimes de visibilidade que naturalizam a exclusão e a indiferença, tornando visíveis presenças frequentemente ignoradas na experiência cotidiana.

Realizada por meio da técnica do lambe-lambe, consagrada na arte urbana brasileira, a colagem reiterada de cartazes com a pergunta *Você viu essa pomba?* atua como linguagem visual mínima e insistente, instaurando um campo de suspensão, dúvida e deslocamento.

¹ A Coletiva Animalia é formada por artistas-pesquisadores que desenvolvem ações e reflexões sobre as relações multiespécies em diferentes contextos urbanos. Atualmente, integram o grupo: Andrea Tedesco, Carla Santana Soares Bulcão, Carolina Simon, Giovanna Gaba, Luanda Francine, Roberto Dalmo e colaboradores. As ações são concebidas de modo coletivo, com proposições que se expandem em distintas cidades.

² Entende-se por microdeslocamentos os gestos mínimos que, ao se inscreverem no cotidiano urbano, produzem fricções simbólicas e deslocamentos perceptivos. Mesmo sutis, tais ações podem reconfigurar os modos como corpos e signos circulam e ocupam o espaço público, abrindo fissuras na normatividade da paisagem urbana e instaurando brechas para a escuta, a atenção e a fabulação.



Figura 1. Coletiva Animalia. *Você viu essa pomba?* Primeiro cartaz colado durante intervenção em Lisboa, Portugal em 14 de novembro de 2023. Fotografia: Luanda Francine (Coletiva Animalia). Fonte: Acervo da Coletiva Animalia.

Concebida originalmente pela artista Luanda Francine³ em 14 de novembro de 2023, a partir de uma vivência em Lisboa, em que se deparou com uma pomba doente no centro da cidade e experienciou a impossibilidade de intervir em seu destino. A ação foi expandida em março de 2024 pela Coletiva Animalia, ganhando novos desdobramentos colaborativos. O grupo, formado entre novembro e dezembro de 2023, reúne artistas-pesquisadores, interessados nas intersecções entre arte, animalidade, ética e linguagem, constituindo-se como um espaço

3 A trajetória de Luanda Francine, psicanalista, artista visual e doutoranda em Filosofia na Universidade de Lisboa (bolsista FCT), contribui para compreender a dimensão reflexiva de *A procura por uma pomba*. Sua pesquisa sobre a alteridade animal no pensamento de Jacques Derrida e sua atuação junto ao Diversitas/USP e à Coletiva Animalia articulam práticas de coexistência multiespécie que atravessam a ação analisada neste artigo. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/luanda-francine-garcia-da-costa>. Acesso em: 5 maio 2025.

de elaboração poética e crítica sobre as relações multiespécies no contexto atual. A ação já percorreu diferentes metrópoles e contextos – Lisboa (Portugal), Basel (Suíça), Ízmir e Istambul (Turquia), São Paulo, Bauru e Curitiba (Brasil), Lyon (França), diversas localidades na Alemanha, Mendoza (Argentina) e, mais recentemente, Santiago (Chile) – como exemplifica o cartaz colado em Lisboa (Figura 1), que contamina geografias com o mesmo enigma performativo.

A recorrência da imagem e do gesto, em territórios distintos, amplia seu alcance simbólico e indica como a cidade, independentemente de sua escala ou cultura, pode ser sensibilizada por uma ausência presente que insiste em ser notada. Essa dinâmica performativa reverbera em práticas artísticas populares, como as rodas de samba e músicas folclóricas brasileiras, nas quais o ritmo é moldado pelas presenças e pela contaminação coletiva, instaurando um tempo suspenso, compartilhado e afetivo.

POÉTICAS DA AUSÊNCIA: O GESTO DA PROCURA E SUAS RESSONÂNCIAS

Desde a preparação dos cartazes, o ato de fabricar a cola, esticar o papel, colá-los nos muros, até as interações com os transeuntes, cada gesto da ação integrou um ritual corporal de inserção no ambiente citadino. Esse processo não se encerra no ato de colar, mas se prolonga no encontro com o outro, aquele que vê, lê, reage ou simplesmente passa. É nesse prolongamento que a ação encontra o que Paul Zumthor (2014, p. 30-50) descreve como o papel central do receptor na performance, pois é a presença, atenta ou distraída, questionadora ou silenciosa, do outro que confere sentido à manifestação e participa da construção do acontecimento. Dessa forma, a experiência se realiza em um espaço de compartilhamento entre quem executa e quem recebe, mesmo que este último atue de modo passivo ou passageiro.

Um exemplo marcante desse envolvimento é ilustrado (Figura 2), quando, logo após a colagem do cartaz em uma rua no centro da cidade de São Paulo, as artistas participantes da ação observaram dois jovens se aproximarem, lerem atentamente o conteúdo e fotografarem o cartaz. Surpreendida com o interesse espontâneo, a Coletiva registrou a cena e



Figura 2. Coletiva Animalia. Registro da primeira ação da Coletiva Animalia realizada no centro de São Paulo, em abril de 2024. A fotografia mostra a reação espontânea de um casal que parou para observar e registrar o cartaz colado em um poste urbano. Fonte: Acervo da Coletiva Animalia.

percebeu o impacto de ver a pergunta *Você viu essa pomba?* repercutir no espaço que ali estava, ativando curiosidade, busca e conexão.

Cada abordagem, cada colagem do cartaz, cada variação na entonação da pergunta ou no gesto de colar, produz uma resposta específica do ambiente, instaurando uma experiência singular. A performance, nesse contexto, corresponde à própria ação de procurar, de espalhar pelas cidades o anúncio de uma pomba, não domesticada, que se torna sujeito da busca. Essa inversão de papéis, em que os humanos procuram por uma vizinha não humana, desloca os modos habituais de relações multiespécies.

Zumthor (2014, p. 17-18) entende a performance como acontecimento de presença, em que corpo, palavra e contexto se entrelaçam de modo vivo e compartilhado. A gestualidade provocativa

da ação da Coletiva materializa essa concepção: a gestualidade, um engajamento corporal, o olhar do pedestre que lê e se afeta, todos compõem um campo de relação recíproca. A performance deixa de ser uma representação para se tornar uma situação de presença, um modo de estar com o outro, espécie humana ou não; um aceno à atenção, ao cuidado e à corresponsabilidade diante das vidas que partilham o mesmo espaço.

Essa dinâmica performativa ressoa em práticas artísticas populares que também se estruturam pela presença e pela escuta, como as rodas de samba, nas quais o ritmo é moldado pelas presenças e contaminações coletivas. Nesses espaços, corpo, tempo e palavra se entrelaçam em uma experiência compartilhada de criação, princípio que também orienta a ação da Coletiva Animalia no movimento gestual do lambe, como ato de procura e na insistência da pergunta que o acompanha.

Essa aproximação permite pensar a performance à luz da tradição lírica urbana brasileira, marcada por poéticas que emergem da convivência e da escuta do cotidiano. É nesse ponto que o diálogo com Cartola e Candeia se torna significativo: ambos transformam o vivido em canto, fazendo da canção um modo de resistir à invisibilidade e de afirmar presença. A trajetória de Cartola, um dos símbolos dessa resistência poética, encontra eco na composição de Candeia, *Preciso me encontrar* (1976), cuja interpretação por Cartola foi consagrada como uma obra-prima da música popular brasileira, conforme destaca Magaly Prado em publicação no *Jornal da USP*⁴ em 2024.

Antônio Candeia Filho (1935–1978), “compositor e defensor da cultura afro-brasileira”, passou a se dedicar integralmente ao samba após um atentado que o deixou paraplégico, como observa Magaly Prado (2024). No fim de 1975, a pedido do jornalista Juarez Barroso, compôs *Preciso me encontrar*, canção marcada pela introspecção e pela busca de autoconhecimento, que aborda temas como solidão e resistência afetiva.

⁴ O episódio *Mosaicos Culturais* #43, veiculado pela Rádio USP e publicado no *Jornal da USP*, destaca a canção *Preciso Me Encontrar* como uma obra-prima marcada pela sensibilidade poética de Candeia. A análise revela dimensões de introspecção, amor-próprio e resistência emocional, contribuindo para compreender o impacto simbólico da música na cultura urbana e sua relação com experiências de marginalização e escuta sensível.

A canção ressalta que para se encontrar exige tempo de reflexão e contato com a simplicidade da natureza, o nascer do sol, o correr dos rios e o canto dos pássaros. “À época, Juarez Barroso também produzia o álbum *Cartola II* (1976) e sugeriu a inclusão da canção no disco” (Prado, 2024). A interpretação de Cartola elevou a composição a um novo patamar simbólico, transformando-a em um hino da errância existencial e da resistência afetiva. Juarez faleceu antes do lançamento do álbum.

A dobradinha Candeia e Cartola em *Preciso me encontrar*, retomando o que observou Magaly Prado, é como um convite à reflexão sobre o lugar do sujeito no mundo e a necessidade de reconexão com a própria essência em tempos de dispersão e deslocamento. A simplicidade poética da letra permite que a travessia individual ecoe também como crítica à velocidade e à normatividade dos espaços urbanos. O verso “Deixe-me ir, preciso andar, vou por aí a procurar” (Candeia, 1976) parece ser uma convocação existencial à liberdade, ao movimento, à busca por sentido em meio às perturbações da vida corriqueira.

Esses elementos confluem diretamente na ação da Coletiva Animalia, que, à semelhança do deslocamento do eu lírico na canção, propõe uma travessia do espaço orientada pela busca de presenças que a lógica urbana tende a invisibilizar e de afetividades silenciadas pelos regimes de produtividade e indiferença. No caso da pomba, essa invisibilidade assume a forma de uma ausência presente: ela está no espaço, mas é percebida como algo que não deveria estar ali, como sobra, lixo ou ameaça. Sua exclusão simbólica não se dá pela falta física, mas pela ausência de consideração. Ao colar nos muros a pergunta *Você viu essa pomba?*, a Coletiva transforma essa ausência em presença poética, convocando a atenção para uma vizinha ignorada, cuja existência compartilha a cidade conosco.

Esse deslocamento não se dá apenas no plano físico, mas se configura como um processo performativo que mobiliza dinâmicas rituais presentes em práticas culturais populares. Assim como nas rodas de samba, em que a participação coletiva modula o ritmo e a intensidade do acontecimento, o ritual do lambe-lambe na ação da Coletiva se estrutura como prática situada, que se refaz a cada interação, a cada gesto, a cada interlocução no espaço público. O ritual que estrutura a ação da Coletiva não se apresenta como um protocolo fixo, mas como um dispositivo relacional, atravessado pelas contingências do espaço e do tempo.



Figura 3. Coletiva Animalia. Giovanna Gaba, integrante da Coletiva Animalia, durante ação de colagem de cartazes no centro de São Paulo, em abril de 2024. Fonte: Acervo da Coletiva Animalia.

A gestualidade da colagem, perguntar e apresentar não se limita à repetição mecânica, mas assume variações rítmicas que respondem às dinâmicas do contexto, ora aceleradas, ora lentificadas, ora marcadas pela leveza, ora pela tensão. Cada cartaz fixado, cada interferência instaurada e cada silêncio provocado não são apenas vestígios materiais da ação, mas operadores semióticos que expandem a cartografia da cidade (Figura 3). Trata-se de um ritual de deslocamento, no qual fabulação e memória se entrecruzam, infiltrando-se nos regimes perceptivos que naturalizam os vazios presentes nos territórios públicos. A travessia espacial proposta pela performance não é apenas deslocamento físico, mas uma travessia afetiva e epistêmica, que subverte o automatismo citadino ao convocar os passantes a confrontar aquilo que, no cotidiano, é sistematicamente ignorado. Nesse sentido, *A procura por uma pomba* mobiliza a itinerância não como mero movimento, mas como um gesto de resistência, uma poética da busca que se opõe à lógica da fixidez e do apagamento.



Figura 4. Coletiva Animalia. Cartaz colado no centro de Santiago, Chile, em junho de 2025, durante ação do grupo. A intervenção foi realizada por Carla Santana Soares Bulcão, integrante do grupo, e, após a colagem, uma ONG chilena dedicada ao cuidado de pombas urbanas entrou em contato manifestando interesse pela ação. Fonte: Acervo da Coletiva Animalia.

A intervenção realizada em Santiago, no Chile, em julho de 2025, conforme registrado (Figura 4), gerou, assim como nas cidades anteriores, o envio de diversas mensagens à Coletiva Animalia. Foram retornos variados: manifestações de sensibilização, curiosidade, tentativas de chantagem, relatos de pessoas que afirmavam ter encontrado a pomba, poemas, declarações afetivas e não afetivas, mensagens de artistas e de protetores de pombos. Em Santiago, especificamente, houve contato de uma pessoa que atua no cuidado e resgate desses animais, oferecendo apoio e propondo articulação em redes de proteção. Esse tipo de resposta testemunha a potência do gesto performativo em ativar circuitos de relação e diálogo interespecies, gerando conexões inesperadas a partir de um enigma gráfico colado nos muros da cidade.

Essa continuidade das reações revela que, mesmo após a ação presencial dos integrantes da Coletiva, a performance persistiu na materialidade silenciosa dos cartazes. Eles seguiram convocando olhares, suscitando perguntas internas, provocando comentários públicos e gerando fricções. Tal como uma música que permanece ecoando na memória de quem a ouviu, a imagem da pomba perdida e a pergunta reiterada sobreviveram como presenças difusas, habitando o espaço e os corpos daqueles que, de algum modo, foram tangenciados.

FABULAÇÃO E RESISTÊNCIA: A POMBA ENTRE O FOLCLORE, A CIDADE E A DENÚNCIA URBANA

Acolhida pela Coletiva Animalia, a intervenção reinscreve a figura da pomba em um novo regime de sentido, tensionando o território urbano e seus códigos estabelecidos. Ao espalhar cartazes com a imagem da pomba e uma pergunta, a elocução performática desloca o signo animal de um campo cristalizado, onde ela representa praga urbana, sujeira ou paz genérica, para uma zona de indeterminação e fabulação. Essa operação simbólica atua sobre os códigos da semiosfera (Lotman, 1996, p.12-18), abrindo poros nos centros normativos da linguagem e rabiscando uma cartografia afetiva das margens.

Esse gesto perpassa outras formas culturais que também utilizaram a figura da pomba como operador simbólico. No repertório folclórico, como na cantiga infantil *Pombinha branca*, a pomba é domesticada e codificada como figura feminina: lava roupa, seca-se, vai à janela e se prepara para o casamento. Transmitida oralmente por gerações, a cantiga fabula códigos culturais de feminilidade e conduta social.

Segundo Acauam Silvério de Oliveira (2012, p. 134-136), o núcleo da canção popular reside no equilíbrio entre oralidade cotidiana e estrutura melódica, criando um campo simbólico potente, capaz de transmitir valores, normas e subjetividades por meio da repetição melódica e de recursos da fala cotidiana. Quando a pomba repreende o moço mal-educado com a frase *tenha mais educação*, atua como figura pedagógica que reforça normas de civilidade e vigilância moral. Nessa lógica, a música folclórica se configura como campo de fixação

simbólica, estruturando subjetividades pela oralidade normativa e repetição musical, ainda segundo o autor.

A Coletiva Animalia, ao evocar outra pomba, uma que está desaparecida, que escapa, que é ausência, subverte essa tradição. Observa-se o cartaz colado ao lado de esculturas de pombas em Istambul (Figura 5), o que reforça visualmente esse contraste: de um lado, o movimento estático das figuras simbólicas, congeladas como representação genérica; de outro, a procura por uma pomba específica, urbana, real, que emerge como sujeito. A pomba da ação performática não ensina bons modos nem guarda o lar. Ela se esconde, se desloca e exige ser procurada. Não corresponde à expectativa culturalmente cristalizada da figura da pomba, mas se inscreve em pluralidades perceptivas, esbarra em papéis fixos e se abre para novas possibilidades de relações.



Figura 5. Coletiva Animalia. Cartaz colado por Luanda Francine, integrante do grupo, em Istambul, Turquia, em 2024. A intervenção foi realizada ao lado de uma instalação escultórica composta por aves em voo, criando uma ambivalência entre a procura e a representação, aproximando o gesto performativo do campo simbólico da imagem. Fonte: Acervo da Coletiva Animalia.

Se na cantiga popular *Pombinha branca* a figura da ave é domesticada e moralizada, atuando como instrumento de ensino e vigilância social, em *Construção* (1971), de Chico Buarque de Holanda, o olhar se desloca para o corpo humano inserido na engrenagem da cidade moderna. A escolha dessa canção neste artigo não é casual; sua estrutura repetitiva e sua narrativa sobre o apagamento do operário permitem pensar o modo como a Coletiva Animalia aborda, por meio da pomba cidadina, outras formas de vida igualmente descartadas e invisibilizadas pelo território urbano. Assim como o trabalhador de *Construção*, a pomba é presença cotidiana que se torna imperceptível, corpo existente, mas sem valor social, submetido ao automatismo da cidade e às políticas de exclusão.

A letra de *Construção* narra a rotina repetitiva de um operário até sua morte banalizada no canteiro de obras. A estrutura musical, com variações mínimas entre versos repetidos, revela a massificação da vida sob o regime produtivista. A morte do operário, tratada como obstáculo à fluidez da cidade, não mobiliza luto, mas apenas a logística urbana. O corpo do pombo, que atravessa a cidade sem convocar atenção ou cuidado, compartilha essa mesma condição de invisibilidade, mas sob outra forma: é um corpo presente, porém não reconhecido, constantemente visto mutilado, ferido ou em sofrimento, sem que isso gere mobilização social ou reflexão sobre coabitações multiespécies. Pelo contrário, sua existência costuma ser alvo de políticas públicas de extermínio, que reafirmam a hierarquia entre espécies e reforçam a ideia de que certas vidas são indesejáveis.

A performance da Coletiva, ao trazer esse corpo negligenciado para o campo do sensível, confronta essa indiferença e propõe uma ética animalista diante do que persiste, mesmo quando se tenta apagar. Uma ética que reconhece todos os viventes do espaço como sujeitos e não como coisas.

A canção parece evidenciar a desumanização do sujeito trabalhador e sua dissolução no fluxo impessoal da cidade. Essa lógica é a mesma que rejeita o corpo do animal não humano nesse ambiente de centros urbanos, visto como excesso ou desordem. Nesse sentido, a pomba da performance e o operário da canção são corpos em ruído, presenças descartáveis, cuja eliminação não perturba a ordem,



Figura 6. Coletiva Animalia. Registro da ação realizada sob um viaduto no centro de São Paulo em abril de 2024. O cartaz foi colado no chão próximo a um ponto de ônibus, onde houve interação com o público. Uma das integrantes dialogou com as pessoas que aguardavam o transporte, perguntando se haviam visto a pomba e informando o e-mail indicado no cartaz. Fonte: Acervo da Coletiva Animalia.

mas reafirma sua eficácia. Ambos operam como figuras da margem, mobilizando enfretamento na semiosfera com sua presença inquietante (Lotman, 1996, p. 18).

O cartaz da ação colado diretamente sobre o chão da calçada, ao lado de um ponto de ônibus em São Paulo, sob um viaduto (Figura 6), ocupa um local marcado por trânsito, invisibilidade e precariedade. A posição rebaixada do cartaz, tocando o piso por onde circulam corpos e veículos, intensifica a analogia entre o pombo perdido e o operário invisibilizado de *Construção*. Assim como o corpo do trabalhador é absorvido pelo chão da cidade na canção, o cartaz da pomba repousa ao nível do asfalto, acionando uma poética do desamparo e da insistência.

Inscrivendo a imagem da pomba em muros e postes, a Coletiva Animalia instaura uma microssemiosfera flutuante, integrando temporariamente os códigos da cidade. A repetição da pergunta atua como refrão visual, quase sussurrado, que interrompe o automatismo citadino e traça ranhuras na topografia simbólica. Se *Construção* denuncia o apagamento do sujeito pela repetição alienante, a performance da Coletiva transforma a repetição em gesto poético de busca e cuidado, uma pergunta que insiste, uma ausência que permanece.

Ao articular a pomba da cantiga, domesticada e normativa, com a da performance, fugitiva e fabulatória, e com o corpo operário de *Construção*, massificado e invisibilizado, desenha-se uma cartografia da margem. Nessas camadas, a linguagem poética opera como resistência simbólica:



Figura 7. Coletivo Animalia. Cartaz colado por Carla Santana Soares Bulcão, na cidade de Lyon, França, em agosto de 2024, como desdobramento da ação do grupo. O registro foi realizado em um muro próximo ao centro da cidade, onde o cartaz foi sobreposto a um grafite que representa uma pomba em voo, produzindo uma sobreposição simbólica entre o gesto de procura e a imagem de deslocamento. Fonte Acervo da Coletiva Animalia.

ora fixando normas, ora as tensionando, ora as desestabilizando por completo. A pomba, então, deixa de ser metáfora estável para tornar-se signo em trânsito, corpo urbano, ausência que demanda ser escutada.

Sobre uma pintura em um muro de rua em Lyon, na França (Figura 7), o lambe foi demarcado com fita adesiva vermelha, acentuando sua presença. Na imagem, a pomba representada graficamente parece acolher ou escoltar a pomba do cartaz. O encontro entre o gesto performativo e o grafite urbano reforça a ambiguidade do signo, ao mesmo tempo em que remete ao animal marginalizado da cidade, também evoca voo, deslocamento, companhia e insubmissão. A sobreposição entre imagem e intervenção amplia o campo semiótico da performance, reconfigurando o espaço público como superfície de fabulação e desvio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *procura por uma pomba* realça como gestos mínimos são capazes de cartografar poeticamente a cidade, reconfigurando zonas de invisibilidade e percepções. Ao operar por meio de uma linguagem reiterada, discreta e corporal, a ação desloca signos relegados ao esquecimento para o centro do sensível urbano.

Mais do que uma intervenção visual, trata-se de um dispositivo performativo que mobiliza corpo e imaginário coletivo. O uso da pergunta como refrão e a presença silenciosa dos cartazes instauram zonas de suspensão e afetação, ativando relações entre o que se vê, o que se ouve e o que falta. Essa escuta ecoa na canção popular brasileira, especialmente em *Construção* e *Preciso me encontrar*, que, assim como a performance, dá a ver e ouvir aquilo que a normatividade urbana silencia. Também ao confrontar o imaginário fixador da cantiga *Pombinha branca*, a ação reformula a figura da pomba como ausência ativa e convocadora de fabulações outras.

Assim, A *procura por uma pomba* atua como gesto ético-estético político que problematiza os regimes de exclusão, higienização e indiferença no território urbano. Ao inserir ruídos sensíveis nas frestas da cidade, convoca outras cartografias, fabulatórias, multiespécies e comprometidas com a reparação do sensível.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Tradução: Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

COLETIVA ANIMALIA. A procura por uma pomba. **Revista IEPA**: Investigação Experimental de Processos Artísticos, [S.l.], v. 2, 2024. Disponível em: <https://revista-iepa.com/editions/ed-2/art-3/>. Acesso em: 20 maio 2025.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Tradução: Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

NOLLA, Lívia. História da música "Construção", de Chico Buarque: canção que revolucionou a música brasileira. **Nova Brasil FM**, 25 mar. 2025. Disponível em: <https://novabrasilfm.com.br/musica/historia-da-musica-construcao-de-chico-buarque-cancao-que-revolucionou-a-musica-brasileira>. Acesso em: 30 abr. 2025.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: algumas considerações iniciais. **Linguagem**: Estudos e Pesquisas, Catalão-GO, v. 16, n. 2, p. 131-147, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/lep/article/view/33541/17739>. Acesso em: 30 abr. 2025.

PRADO, Magaly. Mosaicos culturais #43: Preciso Me Encontrar, obra-prima da dobradinha Candeia – Cartola. **Jornal da USP**, 13 jun. 2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/podcast/mosaicos-culturais-43-preciso-me-encontrar-obra-prima-da-dobradinha-candeia-cartola/>. Acesso em: 6 maio 2025.

PRECISO ME ENCONTRAR. Compositor: Candeia. Intérprete: Cartola. In: **Cartola II**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976. Faixa 5, lado A. LP.

SILVA, Roniel Sampaio. Discussões sobre realidade social: análise da música Construção-Chico Buarque. **Blog Café com Sociologia**, [s.d.]. Disponível em: <https://cafecomsociologia.com/musica-construcao-chico-buarque-analise/>. Acesso em: 30 abr. 2025.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

Carla Santana Soares Bulcão é doutoranda com bolsa mérito em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC/Mackenzie), onde também concluiu o mestrado com bolsa CAPES. Pós-graduada em Animais e Sociedade (Universidade de Lisboa) e em História da Arte: Teoria e Crítica (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo). Bacharel em Pintura (EBA/UFRJ). Pesquisadora dos grupos Diversitas/USP, CLISEM/UPM e do Centro de Ética Ambiental/UFRJ. Integra a Coletiva Animalia.

Email: carla.bulcao@live.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1763-5960>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8397371939649103>

Artigo recebido em 28.07.2025. Aceito em 09.11.2025

A DECOLONIALIDADE E A ESTÉTICA DA RUPTURA EM *CELACANTO PROVOCA MAREMOTO*

Simone Neiva
Angela Grandó

Resumo: A obra *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, opera como uma crítica às heranças coloniais, ao tensionar símbolos do Barroco e da tradição luso-brasileira. A partir de uma perspectiva decolonial, alinhada a autores como Walter Mignolo e Enrique Dussel, a obra pode ser lida como uma desconstrução dos discursos hegemônicos. Nesse sentido, suas rachaduras e desordens visuais são percebidas como metáforas de resistência e reinvenção, convocando o olhar para outras narrativas, saberes e futuros possíveis, fora da lógica colonial.

Palavras-chave: Decolonial. *Celacanto provoca maremoto*. Barroco. Adriana Varejão.

DECOLONIALITY AND THE AESTHETICS OF RUPTURE IN *COELACANTH CAUSES A TIDAL WAVE*

Abstract: Adriana Varejão's work *Celacanth provokes a tidal wave* operates as a critique of colonial legacies by tensioning symbols of the Baroque and the Luso-Brazilian tradition. From a decolonial perspective, aligned with authors such as Walter Mignolo and Enrique Dussel, the work can be read as a deconstruction of hegemonic discourses. In this sense, its cracks and visual disorder are perceived as metaphors of resistance and reinvention, inviting us to look at other narratives, knowledge, and possible futures, outside of colonial logic.

Keywords: Decolonial. *Coelacanth provokes a tidal wave*. Baroque. Adriana Varejão.

Elaborada por intelectuais latino-americanos nos Estados Unidos na década de 1990, a teoria decolonial aprofunda e radicaliza a crítica aos estados pós-coloniais, denunciando o eurocentrismo que os permeia. Essa abordagem rompe com a lógica pós-colonial ao expor a decadência da modernidade como projeto universal e o colapso da ocidentalização global (Cabrera; Sales, 2020).

Na perspectiva decolonial, alinham-se dentre outros pensadores, o filósofo Enrique Dussel e o semiólogo Walter Mignolo. A reflexão dusse-
liana encontra ressonância no grupo latino-americano Modernidade/
Colonialidade, um importante coletivo de pensamento crítico da América
Latina do qual Walter Mignolo também participa.

Tanto Dussel quanto Mignolo partilham uma crítica comum à modernidade eurocêntrica e à colonialidade do saber. Enquanto Dussel propõe uma filosofia da libertação centrada na ética e na justiça do outro excluído, Mignolo desloca a reflexão para o campo da linguagem e do conhecimento, propondo uma desobediência epistêmica e um pensamento fronteiriço. Ambos convergem na ideia de uma *transmodernidade*, um horizonte pluriversal em que as epistemes silenciadas pela modernidade participam de um diálogo horizontal de saberes.

Neste mesmo horizonte de pensamento, é possível identificar o trabalho de diversos artistas ao redor do mundo que, por meio da arte, exercem um poder de construção e desconstrução de imagens e narrativas, contrapondo-se ao *status quo* e refletindo criticamente sobre o colonialismo (Silva, 2021). Entre esses artistas, destaca-se Adriana Varejão, cuja produção dialoga profundamente com tais questões.

Marcadamente influenciada pela iconografia católica e pelo Barroco Mineiro, a artista transforma sua produção na década de 1990, momento em que também ganham força os estudos decoloniais. Nesse contexto, sua obra passa a investigar criticamente a história cultural brasileira, utilizando múltiplas mídias para refletir e dialogar com a iconologia colonial. Por meio da simulação da azulejaria, que caracteriza muitos de seus trabalhos, Varejão faz referência e críticas à colonização. Uma dessas obras é *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008). Exposta em Inhotim, na Galeria Adriana Varejão, a obra dialoga com o pensamento decolonial ao problematizar as marcas deixadas pela colo-

nização na cultura, na história e no imaginário brasileiro. Por meio de azulejos quebrados e elementos que evocam a estética barroca, Varejão desconstrói a imagem idealizada da herança portuguesa via rachaduras, torções e desordem da composição.

O título da obra, que faz referência a um peixe pré-histórico e enigmático, sugere o ressurgimento das camadas profundas da história, como se as ruínas coloniais ainda provocassem ondas de tensão na contemporaneidade. Nesse sentido, a artista adota uma perspectiva decolonial ao resgatar narrativas esquecidas, denunciar estruturas de poder e propor novas formas de ver e sentir o passado, rompendo com discursos eurocêntricos e afirmando a potência de outras estéticas.

O texto propõe uma análise da obra a partir dos aportes teóricos de Walter Mignolo e Enrique Dussel. Utilizando os conceitos de *pensamento liminar* (Mignolo, 2003) e *perspectivas da transmodernidade* (Dussel, 2017), busca-se compreender como a obra de Varejão dialoga com os desafios do decolonial. Inicialmente, investiga-se a influência do Barroco na obra de Varejão e seus desdobramentos na poética de *Celacanto provoca maremoto*. Ao final, o ensaio apresenta a obra como uma forma de insurgência estética que questiona as narrativas dominantes.

ADRIANA VAREJÃO E A INFLUÊNCIA DO BARROCO

Adriana Varejão é uma artista plástica proeminente, que há algumas décadas tem participado de grandes exposições nacionais e internacionais que aos poucos revelaram o amadurecimento de sua obra. Atualmente, Varejão é uma das artistas brasileiras de maior destaque na cena contemporânea internacional.

Em 1982, após abandonar o curso de engenharia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Varejão opta por seguir cursos livres da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1981-1985) e inicia uma carreira artística. Ao frequentar os cursos do Parque Lage, a obra de Adriana Varejão toma impulso com a pintura figurativa e gestual dos anos 1980. Aos 24 anos fez sua primeira exposição individual na Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro. Suas primeiras obras, como *Azulejos* (1988) (Fig. 1), já apontam questões e referências que permanecem



Figura 1. Adriana Varejão. *Azulejos*, 1988. Óleo sobre tela, 190 x 220 cm. Fonte: https://dasartes-media.storage.googleapis.com/dasartes.com.br/wp-content/uploads/2022/07/31075134/7.-Azulejos_1988_VDM-Copy-Copy.jpg.

presentes até hoje, com seu interesse pela história da colonização portuguesa no Brasil e a violência desse processo.

Foi por meio do contato com um livro sobre as igrejas barrocas brasileiras que Varejão descobriu o Barroco. Seus quadros já eram saturados de matéria e grossas superfícies, mas quando foi pela primeira vez à Ouro Preto foi um choque. "Aquilo era uma estranha alquimia entre ouro e sangue, riqueza e drama" (Kelmachter *apud* Varejão, 2004, p. 81). A partir desse encontro, a iconografia católica e o Barroco Mineiro, transformaram seu trabalho nos anos 90, quando a artista explorou mais profundamente a história cultural brasileira.

Do Barroco, Varejão remapeia a artificialidade, o *trompe l'œil* e a anamorfose, utilizando táticas de simulação e justaposição para criar

novos sentidos ou romper com códigos hegemônicos e instaurar um campo de sensibilidade crítica. Para a curadora Louise Neri (2001), a obra de Varejão reatualizou o Barroco, como um “campo de embate entre o ecumenismo europeu e o hibridismo brasileiro” (Neri, 2001, p. 2). Desse modo, Varejão opera como uma crítica ao legado colonial, ao mesmo tempo em que revela a força transformadora da cultura brasileira, marcada pelo hibridismo, pela antropofagia e pela reinvenção contínua da história.

Em 1993, Varejão realiza a série *Proposta para uma catequese* (1993), uma das primeiras em que a artista passou a incorporar motivos barrocos de forma central em sua linguagem visual. Nela, Varejão cria um diálogo entre a visualidade religiosa, a azulejaria portuguesa e cenas de antropofagia de povos indígenas brasileiros. A série faz alusão e críticas diretas à colonização. Varejão deixa à mostra a violência e a crueza, como nas obras *Varal* (1993) (Fig. 2) e *Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento* (1993) (Fig. 3).



Figura 2. Adriana Varejão. *Varal*, 1993. Óleo sobre tela, 165 x 195 cm. Fonte: <https://absurdinhos.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/adriana-varejao-varal-1993-foto-joao-bosco.jpg>.



Figura 3. Adriana Varejão. *Parte I Díptico Morte e Esquartejamento*, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm. Fonte: <https://revistacontinente.com.br/public/uploads/data/files/Proposta-para-uma-Catequese---Parte-I---D%C3%ADptico-Morte-e-Esquartejamento-%281993%29-%5BFoto-por-Eduardo-Ortega%5D.png>.

A série *Proposta para uma catequese* marca o início mais sistemático do diálogo com o Barroco, especialmente com o Barroco luso-brasileiro, tanto em sua estética quanto em sua carga simbólica. A partir dela, Varejão passa a explorar mais intensamente os azulejos coloniais, a carne exposta, as referências religiosas e a teatralidade barroca, que se tornam motivos recorrentes e característicos de sua obra nos anos seguintes.

CELACANTO PROVOCA MAREMOTO (2004-2008)

A obra *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008) (Inhotim, 2025, np) (Fig. 4-5), emerge como uma potente manifestação visual que dialoga com os princípios do pensamento decolonial. Composta por 184 azulejões que combinam a estética dos tradicionais azulejos portugueses craquelados, "Varejão encontra uma maneira de explorar uma textura similar em seus trabalhos ao utilizar camadas espessas de gesso, que ao secar produzem

rachaduras proeminentes" (Artsoul, 2025, np), com imagens de parte de frontões de igrejas e rostos de querubins. Os azulejos são remontados para criar a imagem vertiginosa de um mar em convulsão. A obra faz uma crítica às narrativas coloniais e ao imaginário construído a partir da dominação europeia sobre os territórios colonizados.

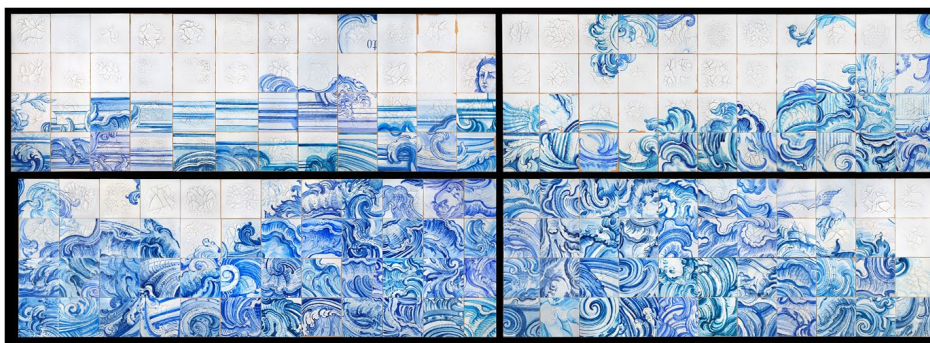


Figura 4. Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto*, 2004-2008. Óleo e gesso sobre tela, 110 cm x 110 cm cada, 184 peças.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/celacanto-provocamaremoto/hwh2wwwakshm1q>.

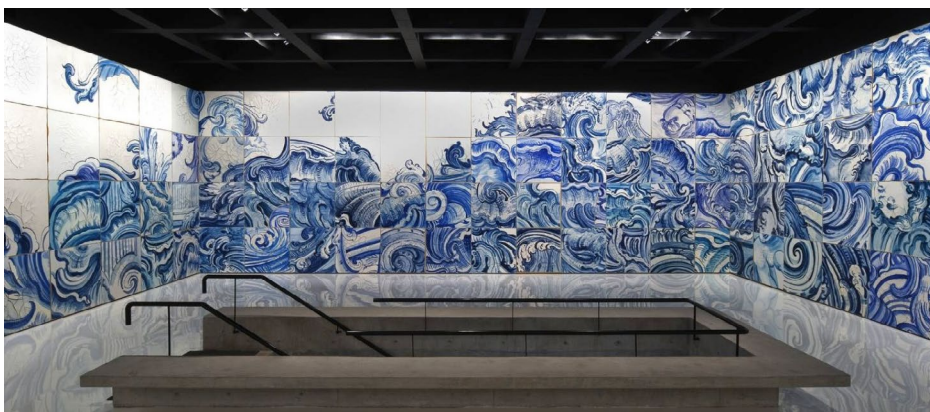


Figura 5. Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto*, 2004-2008. Óleo e gesso sobre tela, 110 cm x 110 cm cada, 184 peças.

Fonte: <https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEgfyxKTJjYXxQSMj74k2NVZL2plCchvkoG97PsQJNtgWehwgTHYsDd7p27N3YLeP5vSamg5SMf196EAZH20dIF-0gWdLEuJ9-sj08QrfmbEFeflCMJn0wx82z8gU1Mns-yIG4Nr8Eu-8r6B/s1587/varejao-celacanto3>.

A escolha dos azulejos remete diretamente à herança do Barroco português, à arquitetura religiosa e à ornamentação que ainda hoje marcam o espaço urbano brasileiro como uma memória da colonização. Nesse processo ou ato de remapear, a artista utiliza o jogo de formas, volumes e sombra recorrente nesse estilo como uma estratégia crítica e poética de reescrita da história. Em todo o caso, Varejão subverte essa herança: os azulejos em sua obra estão além de craquelados e fragmentados (fig. 6), remetem a um maremoto desordenador. Essa ruptura visual opera como uma metáfora da violência colonial, um passado que, apesar de aparentemente pacificado, ainda pulsa em camadas profundas da sociedade brasileira.

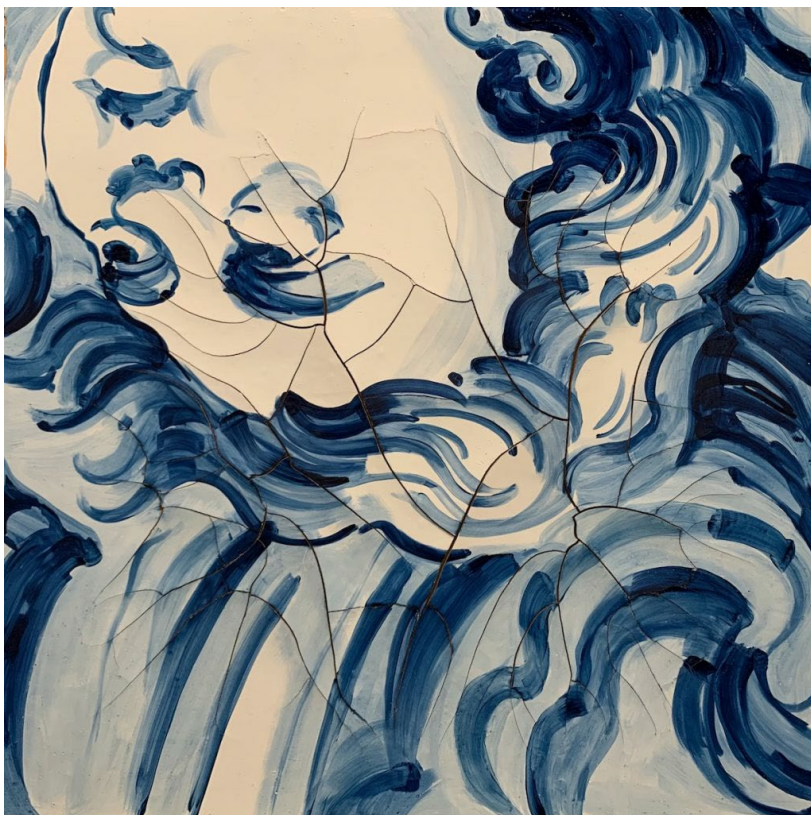


Figura 6. Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto*, 2004-2008. Detalhe de azulejo com fissuras. Fonte: <https://viradapsicodelica.blogfolha.uol.com.br/2021/10/26/documentario-enquadra-misterio-da-consciencia-em-moldura-quase-mistica/>.

Nesse sentido, o título da obra ganha força simbólica. O celacanto, peixe pré-histórico que se acreditava extinto com os dinossauros, mas foi redescoberto no século XX (Duhan, 2021) representa aquilo que retorna do fundo das águas do tempo, desestabilizando a superfície tranquila da história oficial. O maremoto provocado por esse ser arcaico sugere o impacto que essas memórias enterradas podem causar quando emergem, revelando as fissuras de um passado ainda não resolvido.



Figura 7. Pannel de azulejos da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia. Azulejos repostos aleatoriamente na lateral direita do pannel. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Igreja_da_Ordem_Terceira_do_Carmo_Cachoeira_Chancel_Azulejos_2019-8832.jpg.

A obra *Celacanto provoca maremoto* também propõe um deslocamento, pois não somente critica a história colonial, mas desorganiza suas imagens e significado. A violência colonial é exposta na desconstrução da composição e nas torções dos azulejos, fazendo com que o espectador se confronte com uma história agora contada a partir da estética da subjetividade local. Para Varejão, essa aparente desordem se assemelha à maneira pela qual os azulejos barrocos eram aqui repostos, com indiferença pela composição original. Um exemplo é a azulejaria dos painéis da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, na Bahia (Fig. 7). Por sua vez, em *Celacanto*, a artista entende que essa confusão não se dá ao acaso. "Tudo é calculado e cuidadosamente [...] uma calculada arquitetura do caos, onde se destrói uma ordem e se constrói uma desordem" (Varejão, 2004, p. 3).

A desordem construída por Varejão em *Celacanto provoca maremoto* se inscreve no campo das práticas artísticas decoloniais por meio de uma crítica poética à persistência das estruturas coloniais. A obra nos lembra que uma revisão crítica da história é essencial para existência de um devir que escape à lógica da dominação.

REFLEXÕES DECOLONIAIS A PARTIR DA OBRA CELACANTO PROVOCA MAREMOTO

Celacanto provoca maremoto propõe um diálogo com certas reflexões decoloniais, ao problematizar as marcas da colonialidade inscritas na cultura, na história e na visualidade brasileira. A partir de uma estética que tensiona referências da azulejaria portuguesa, de ornamentos barrocos e padrões associados ao processo de saberes subalternizados. É nesse sentido que a obra se articula com os fundamentos do pensamento decolonial, conforme desenvolvido por autores como Walter Dignolo e Enrique Dussel.

Em seu livro, *Histórias Locais/Projetos Globais Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2003) o semiólogo Walter Dignolo nos alerta que a modernidade sempre caminhou de mãos dadas com a colonialidade; que a história do Ocidente, com seus projetos de civilização e progresso, está intrinsicamente vinculada à produção de hierarquias epistêmicas, raciais e culturais. Nesse sentido, Varejão não apenas repre-

senta a colonialidade, ela a subverte. A artista encarna, em sua prática, aquilo que Mignolo define como *pensamento liminar* (Mignolo, 2003, p. 10), ou seja, uma forma de saber que surge nas fronteiras geográficas do mundo moderno, potencializando as subjetividades subalternas.

A diferença colonial como o espaço onde emerge a colonialidade do poder. A diferença colonial é o espaço onde as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados (Mignolo, 2003, p. 10).

É possível afirmar que ambos, Mignolo e Varejão, dialogam em torno das marcas profundas deixadas pelo colonialismo, especialmente no campo da cultura e do conhecimento. A esta luz, a obra de Varejão reimagina a história local brasileira ao denunciar as marcas deixadas pela herança colonial.

Mas Varejão não se limita a uma denúncia. Sua obra também abre espaço para imaginar aquilo que o filósofo Enrique Dussel chama de *transmodernidade*, ou seja, um horizonte que não rejeita a modernidade em si, mas que propõe superá-la a partir das epistemologias do Sul, das vozes silenciadas, dos mundos outros que resistem e insistem em existir. Para Dussel

Uma afirmação e desenvolvimento da alteridade cultural dos povos pós-coloniais, com base na Filosofia da Libertação, não deve implantar um estilo cultural inclinado à unidade globalizada, indiferenciada ou vazia, mas sim um pluriverso *trans-moderno* (com muitas universalidades), multicultural, em diálogo intercultural crítico (Dussel, 2017, p. 257, tradução nossa).

As rachaduras que percorrem os painéis azulejados de *Celacanto provoca maremoto* não são apenas marcas do trauma, mas também frestas por onde outros futuros podem ser vislumbrados. A *transmodernidade*, nesse contexto, se manifesta como a possibilidade de descentrar o Ocidente, reinscreve a história a partir das margens e

provocar, como sugere o título da obra, um maremoto que desestabiliza as estruturas do saber hegemônico, inclinado à unidade globalizada que desrespeita a multiculturalidade.

Não seria, portanto, que na obra de Varejão os azulejos, símbolos da ordem, da limpeza, do controle colonial, estejam sempre em processo de ruptura. Os azulejos de Varejão não podem conter, não domesticam, não silenciam, ainda que originalmente encerrados em uma *linguagem cartesiana*. As fissuras e as torções, que configuram essa nova composição vertiginosa, são uma metáfora tanto da violência colonial quanto da recusa em permanecer enclausurada nas categorias impostas pela história eurocentrada.

Há, portanto, na obra *Celacanto provoca maremoto*, uma dupla operação, revelar as camadas de violência simbólica e material que sustentaram o colonialismo, simultaneamente, gerar uma crítica que é também proposição. Uma crítica que, como defende Mignolo e Dussel, não se limita à denúncia, mas aponta para a necessidade de reconstruir mundos, saberes e subjetividades a partir das ruínas do projeto colonial/moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Celacanto provoca maremoto* se revela como uma poderosa ferramenta crítica que convoca o olhar para além das narrativas oficiais da história. Ao tensionar os símbolos do Barroco luso-brasileiro e ressignificar os elementos da tradição colonial, como a azulejaria, a artista constrói uma poética visual que escancara as cicatrizes do colonialismo, ao mesmo tempo em que reivindica outras possibilidades de existência e de leitura do mundo.

A partir do diálogo com os pensamentos de Walter Mignolo e Enrique Dussel, evidencia-se como a obra opera na chave do pensamento decolonial. Ela não apenas denuncia as violências históricas e epistemológicas impostas pelos projetos coloniais e modernos, mas também propõe fissuras nos discursos hegemônicos, abrindo espaço para imaginários plurais, para um pluriverso onde vozes silenciadas ganham visibilidade.

Nesse sentido, as rachaduras, as torções e a desordem calculada da composição não são meramente recursos estéticos, mas metáforas potentes dos processos de resistência, insurgência e reivindicação cultural. Varejão, ao fazer emergir o que estava submerso como o próprio celacanto, convida-nos a enfrentar as camadas ocultas da história, repensando as estruturas de poder, os processos de subjetivação e os modos de existir. Assim, remapeia os códigos do Barroco, da azulejaria lusa e da museologia imperial, propondo uma cartografia sensível das violências inscritas no tecido da cultura brasileira.

Portanto, *Celacanto provoca maremoto* não se limita a um comentário sobre o passado colonial, mas estabelece-se como um dispositivo sensível, capaz de provocar deslocamentos, questionamentos e aberturas para outros futuros possíveis, construídos a partir das margens, das diferenças e das potências dos saberes subalternos.

REFERÊNCIAS

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Post-colonial Studies: The Key Concepts**, London: Routledge, 2007. Disponível em: <https://www.fldm.usmba.ac.ma/wp-content/uploads/2020/03/AN425-G-2-BAKKALI-postcolonialstudies-thekeyconcepts-routledge-keyguides.pdf>. Acesso em: 10 out. 2025.

CABRERA, Jorge; SALES, Michelle. As práticas artísticas contemporâneas no contexto ibero-americano e o pensamento pós-colonial e decolonial. **Incomum**, v. 1, n. 1, p. 2, 2020.

DUHAM, Will. Peixe que foi rotulado como “fóssil vivo” surpreende cientistas novamente. Novo estudo sobre esses habitantes das profundezas do mar mostra que eles possuem uma vida útil aproximadamente cinco vezes maior. **CNN Brasil**. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/peixe-rotulado-como-fossil-vivo-surpreende-cientistas-novamente/#goog_rewarde. Acesso em: 14 jul. 2025.

DUSSEL, Enrique. **Filosofias del sur: descolonización y transmodernidad**. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2017.

INHOTIM. **Obra e Galeria**. Celacanto provoca maremoto (2004-2008). Disponível em <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/celacanto-provoca-maremoto>. Acesso em: 14 jun. 2025.

LOUISE, Victoria. ARTSOUL. **Adriana Varejão**: as fissuras da colonização. Disponível em <https://blog.artsoul.com.br/adriana-varejao-as-fissuras-da-colonizacao>. Acesso em: 15 jun. 2025.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos globais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

KELMACHER, Héléne. Chamber d'écho /Echo chambre. Entrevista con Adriana Varejão por Héléne Kelmacher, In: **Adriana Varejão**: Chamber d'écho. Paris: Foundation Cartier pour l'art Contemporain, 2004.

NERI, Louise. **Admirável mundo novo**: os territórios barrocos de Adriana Varejão. Adriana Varejão. São Paulo: Takano Editora Gráfica. Disponível

em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2022/03/admiravel-mundo-novo-os-territorios-barrocos-de-adriana-varejao-pdf.pdf> Acesso em: 22 jul. 2025.

SILVA, Maria Paula Magalhães. Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do "pós-colonial" e do "decolonial". In: **Quatro casos de estudo**: Adriana Varejão, Cildo Meireles, Flávio Cerqueira e Rosana Paulino. Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, 2021.

Simone Neiva é arquiteta, mestre e doutoranda em Artes (UFES); Doutora em Arquitetura (USP); Mestre em Arquitetura (Universidade de Tóquio-TODA); Especialista em História da Arte e da Arquitetura (PUC-Rio). Fellow pela Japan Foundation (JF). Colaboradora da Japan Past and Present (Waseda University/University of California, Los Angeles - UCLA).

Email: simoneiva@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3791-4888>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4737984493494834>

Angela Grando é professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA/UFES); Historiadora e Crítica de Arte; Doutorado e Mestrado em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon Sorbonne); Pesquisadora (BPC-FAPES); Membro da AICA, da ABCA e do CBHA. Tem experiência na área de Fundamentos Teóricos e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: processos criativos; arte moderna e contemporânea, arte sonora e meios audiovisuais; teoria e crítica da imagem. Editora da Revista Farol – PPGA/UFES.

Email: angelagrando@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4613271231371429>

MERCANTILIZAÇÃO DA IDENTIDADE E FARMACOLOGIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA EM *THE CONGRESS*

Alana de Oliveira Ferreira

Rodrigo Hipólito

Resumo: Este estudo correlaciona o filme *The Congress* (2013) com dilemas atuais da IA generativa. Analisa-se elementos como mercantilização da identidade, farmacologização da consciência, dependência algorítmica e obsolescência programada humana. Por meio de análise comparativa interdisciplinar, conclui-se que o filme antecipa esteticamente dilemas ético-sociais, serve como ferramenta pedagógica e demanda abordagens regulatórias que transcendam aspectos técnicos ou legais.

Palavras-chave: Inteligência artificial generativa. Ética tecnológica. Artes digitais. Ari Folman. Análise fílmica.

COMMODIFICATION OF IDENTITY AND PHARMACOLOGIZATION OF CONSCIOUSNESS IN *THE CONGRESS*

Abstract: This study correlates the film *The Congress* (2013) with current dilemmas of generative AI. It analyzes elements such as the commodification of identity, the pharmacologization of consciousness, algorithmic dependence, and human planned obsolescence. Through an interdisciplinary comparative analysis, it concludes that the film aesthetically anticipates ethical and social dilemmas, serves as a pedagogical tool, and demands regulatory approaches that transcend technical or legal aspects.

Keywords: Generative artificial intelligence. Technological ethics. Digital arts. Ari Folman. Film analysis.

INTRODUÇÃO

The Congress (lançado no Brasil como *O Congresso Futurista*) foi dirigido por Ari Folman, cineasta israelense anteriormente reconhecido pelo documentário animado *Valsa com Bashir* (2008). Lançado em 2013, *The Congress* caracteriza-se como um filme híbrido que combina técnicas de filmagem *live-action* com extensas sequências de animação. A narrativa fundamenta-se na premissa de uma atriz em declínio de carreira, Robin Wright, que interpreta uma versão ficcionalizada de si mesma. O estúdio Miramount propõe-lhe um contrato inusitado: a digitalização completa de sua imagem (Figura 1), personalidade e expressões para utilização em produções futuras. Em troca, se retiraria da atuação presencial. Essa proposição desdobra-se, na segunda metade do filme, em uma realidade futurista, em que a consciência humana habita um universo animado e químico-dependente.



Figura 1. Ari Folman. *The Congress*, 2013, 123min. França, Israel, Bélgica, Polônia, Luxemburgo, Alemanha: ARP Sélection, DVD. Captura de tela de plano do filme em que a protagonista tem seus movimentos e expressões capturados por um amplo conjunto de sensores, para tornar-se um conjunto de dados a ser utilizado para a geração de futuras produções audiovisuais sem sua presença. Fonte: Folman, 2013.

O filme estabelece um diálogo intertextual significativo com o livro *Congresso de Futurologia* (1971), de Stanisław Lem, apropriando-se de elementos temáticos fundamentais, como a crítica à alienação tecnológica e farmacológica, embora reconfigure a narrativa original para contemplar questões contemporâneas sobre identidade e representação midiática. As temáticas exploradas em *The Congress* apresentam notáveis correlações com os desenvolvimentos contemporâneos no campo das tecnologias generativas, particularmente as redes neurais de aprendizagem profunda e sistemas de inteligência artificial geradores de imagens. Este artigo propõe-se a examinar os paralelismos entre os elementos distópicos da obra de Ari Folman e as questões emergentes no atual panorama tecnológico-cultural, de modo a evidenciar como um texto fílmico concebido no início da década passada antecipou dilemas éticos, políticos e legais que, atualmente, configuram o debate público sobre tecnologias generativas.

A MERCANTILIZAÇÃO DA IDENTIDADE

A premissa de *The Congress*, fundamentada na digitalização completa da identidade de uma atriz para uso comercial irrestrito, estabelece um paralelo direto com as atuais tecnologias de síntese de imagem e voz. O contrato proposto à personagem Robin Wright, que implica a cessão integral de sua imagem digital, encontra correspondência nos sistemas contemporâneos de geração de conteúdo visual e sonoro, como DALL-E, Midjourney, o Gemini e o Veo 3, da Google, além de sistemas de clonagem vocal para edição de áudio e vídeo, produzidos por variadas empresas.

A capacidade dessas tecnologias de sintetizar rostos, vozes e movimentos corporais de indivíduos específicos suscita questões análogas às propostas pelo filme: a quem pertence a identidade visual e sonora de um indivíduo? Como Coombe (1998) argumenta, em sua análise sobre propriedade cultural, a identidade pessoal constitui simultaneamente um bem público e privado, cuja comercialização suscita complexas questões de autonomia individual e controle corporativo.

Considerações sobre identidade e sua construção, ou subjetividade e sua situação social, preocupam cada vez mais os

antropólogos e se tornam foco do trabalho nos estudos culturais. Identidades individuais e coletivas são criadas ativamente por seres humanos por meio das formas sociais pelas quais se tornam conscientes e se sustentam como sujeitos em comunidades de similaridade. É amplamente reconhecido que o direito interage com outras formas de discurso e fontes de significado cultural para construir e contestar identidades, comunidades e autoridades (Coombe, 1998, p. 29, tradução nossa)¹.

Esse dilema, central na narrativa de Folman, materializa-se agora em disputas legais sobre o uso não autorizado de imagens e vozes para treinamento de sistemas de IA. Coombe estabelece que a propriedade intelectual não opera em um vácuo, mas sim imbricada em complexas relações de poder, significados culturais e lutas pela representação e autodeterminação. Esse contexto teórico é fundamental para compreender os dilemas que as imagens geradas artificialmente apresentam aos sistemas tradicionais de direitos autorais e de identidade.

O primeiro e mais premente dilema reside na atribuição da autoria e titularidade dos direitos autorais sobre as imagens geradas artificialmente. A legislação de direitos autorais, em sua maioria, fundamenta-se na autoria humana e na originalidade derivada do esforço criativo intelectual. Sistemas como o *prompt-based generation* colocam em xeque esses pilares. A intervenção humana, frequentemente limitada à elaboração de instruções textuais (*prompts*) mais ou menos complexas, é suficiente para caracterizar autoria? Ou seria a IA a autora, uma posição incompatível com a legislação atual? Essa indefinição gera incerteza sobre quem detém os direitos de exploração econômica da imagem: o usuário do sistema, o desenvolvedor da ferramenta, ou ninguém, colocando a obra em um potencial domínio público de facto?

¹ No original: "Considerations of identity and its construction, or subjectivity and its social situation increasingly preoccupy anthropologists and focus work in cultural studies. Individual and collective identities are actively created by human beings through the social forms through which they become conscious and sustain themselves as subjects in communities of similarity. It is now widely acknowledged that law interacts with other forms of discourse and sources of cultural meaning to construct and to contest identities, communities, and authorities."

Andres Guadamuz (2017), em *Artificial intelligence and copyright*, destaca como a ausência de consenso prejudica a segurança jurídica para criadores e investidores, e demonstra que a ascensão de máquinas capazes de criar conteúdo original subverte o princípio fundamental da autoria humana, requisito explícito em jurisdições como a dos Estados Unidos e União Europeia. Guadamuz identifica duas alternativas legais principais: a) a negação de proteção autoral às obras geradas por IA, com o risco de desincentivar investimentos devido à ausência de retorno econômico; b) a atribuição da autoria ao programador ou operador do sistema, conforme adotado no Reino Unido. Destaca-se a ambiguidade na definição do agente criativo (programador versus usuário), analogamente à distinção entre fabricante de uma caneta e o escritor que a utiliza. Essa indeterminação demanda análise caso a caso. Guadamuz prevê que o avanço tecnológico tornaria indistinguíveis obras humanas e computacionais, o que exigiria revisão dos critérios de originalidade. Ele defende o modelo britânico como solução pragmática para garantir segurança jurídica aos investidores, ainda que represente uma exceção à tendência de desvincular proteção autoral do esforço laboral. Além disso, o autor conclui que a discussão sobre personalidade jurídica de máquinas permanece distinta da questão imediata da titularidade dos direitos.

Mas, a questão da originalidade também é central; imagens geradas artificialmente são produzidas a partir da análise estatística e recombinação de milhões de imagens protegidas por direitos autorais pré-existent. Tal processo de treinamento suscita sérias dúvidas sobre violação de direitos autorais em massa e a possibilidade de resultados artificiais constituírem obras derivadas não autorizadas, conforme problematiza Matthew Sag (2023), em *Copyright Safety for Generative AI*. A natureza estatística da criação, distante da intenção expressiva humana, coloca em questão o próprio nexu criativo exigido para a proteção. Sag analisa os riscos de violação autoral no treinamento e operação de modelos de linguagem de grande porte (LLMs). Ele argumenta que o uso não expressivo de obras protegidas para treinamento geralmente qualifica-se como *fair use*, pois os "LLMs essencialmente 'aprendem' características latentes ou conceitos abstratos inerentes aos dados de treinamento" (Sag, 2023,

p. 316, tradução nossa)², não reproduzindo expressão original específica. Contudo, identifica situações de *memorização* em que a vinculação entre dados de treinamento e *outputs* gera risco infracional, especialmente quando: (a) modelos são treinados com múltiplas duplicatas da mesma obra; (b) imagens associadas a descrições textuais únicas; (c) alta razão entre tamanho do modelo e volume de dados.

O autor propõe 10 práticas para mitigar riscos, incluindo eliminação de duplicatas no treinamento, ajuste de descrições textuais genéricas e filtragem de *outputs*, além de criticar soluções radicais, como restringir treinamento a domínio público, pois distorceriam o conhecimento cultural encapsulado nos modelos.

Embora a IA generativa seja treinada com milhões e, às vezes, bilhões de obras protegidas por direitos autorais, ela não é inerentemente baseada em violações massivas de direitos autorais. Como todo aprendizado de máquina, os LLMs são dependentes de dados, mas a relação entre os dados de treinamento e as saídas do modelo é substancialmente atenuada pela abstração inerente à derivação de um modelo a partir dos dados de treinamento, combinando conceitos latentes e injetando ruído, antes de descompactá-los em novas criações. Com as salvaguardas adequadas em vigor, as ferramentas de IA generativa podem ser treinadas e implantadas de uma maneira que respeite os direitos dos autores e artistas originais, mas ainda permita novas criações. O imperativo legal e ético é treinar modelos que aprendam características latentes abstratas e não protegidas por direitos autorais dos dados de treinamento e que não simplesmente memorizem uma versão compactada dos dados de treinamento (Sag, 2023, p. 343, tradução nossa)³.

2 No original: "LLMs essentially "learn" latent or abstract concepts inherent in the training data."

3 No original: "While generative AI is trained on millions and sometimes billions of copyrighted works, it is not inherently predicated on massive copyright infringement. Like all machine learning, LLMs are data dependent, but the relationship between the training data and the model outputs is substantially attenuated by the abstraction inherent in deriving a model from the training data, blending latent concepts, and injecting noise, before unpacking them into new creations. With appropriate safeguards in place, generative AI tools can be trained and deployed in a manner that respects the rights of original authors and artists, but still enables new creation. The legal and ethical imperative is to train models that learn abstract and uncopyrightable latent features of the training data and that do not simply memorize a compressed version of the training data."

Paralelamente, surgem ameaças inéditas aos direitos de imagem e identidade. A facilidade com que as imagens geradas artificialmente podem produzir representações realistas de pessoas reais, sem seu conhecimento ou consentimento, viola frontalmente direitos de personalidade consagrados, como o direito à própria imagem e à privacidade. A utilização não consentida da imagem de indivíduos em contextos embaraçosos, difamatórios ou comerciais, por meio de *deepfakes* ou sínteses hiper-realistas, é uma preocupação grave. Além disso, a apropriação de características identitárias específicas (traços fisionômicos distintivos de etnias, estilos artísticos culturais únicos ou elementos visuais associados a comunidades) por imagens geradas artificialmente e sem contexto, compensação ou reconhecimento, ecoa as críticas de Coombe sobre a mercantilização da diferença cultural pelo sistema de propriedade intelectual. Esse processo pode banalizar, estereotipar ou explorar economicamente identidades coletivas, de modo a esvaziar seu significado cultural profundo e negar a agência aos grupos representados, uma forma de violência simbólica amplificada pela tecnologia.

Os dilemas convergem para uma crise de regulação. Os marcos legais existentes, construídos para uma era analógica e de criação estritamente humana, mostram-se insuficientes ou desajustados para governar a produção e disseminação em massa de imagens geradas artificialmente. A velocidade do desenvolvimento tecnológico supera a capacidade de resposta legislativa. Enquanto a autoria permanece nebulosa, a violação de direitos autorais no treinamento dos modelos é objeto de intenso litígio. O debate acadêmico, como refletido nos trabalhos de Pamela Samuelson (2023), em *Generative AI meets copyright*,⁴ busca soluções que equilibrem o fomento à inovação com a salvaguarda dos direitos humanos e dos criadores. A perspectiva crítica de Coombe sobre a propriedade intelectual como arena de disputa cultural e política nunca

⁴ Samuelson analisa litígios contra sistemas de IA generativa (como *stable diffusion*) sob a ótica do direito nos Estados Unidos. Nos últimos anos, artistas e detentores de direitos autorais e intelectuais alegam violação autoral pelo uso não autorizado de obras no treinamento dos modelos e pela geração de *outputs* concorrentes. A autora expõe os argumentos jurídicos centrais: os desenvolvedores defendem *fair use*, invocando finalidade transformativa e precedentes como *Authors Guild vs Google*, enquanto os autores enfatizam danos a mercados de licenciamento e a decisão *Warhol-Goldsmith*, que restringe o conceito de transformatividade. Samuelson defende que *outputs* raramente copiam obras específicas e aponta riscos de decisões restritivas limitarem a inovação.

foi tão relevante e exige uma análise que vá além da técnica jurídica para considerar os impactos sociais, éticos e sobre a própria noção de autoria e identidade na era algorítmica.

FARMACOLOGIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA E ALGORITMIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

A dependência química representada no filme como mecanismo de acesso à realidade animada encontra paralelo na atual dependência psicológica de sistemas algorítmicos de recomendação e geração de conteúdo. A teoria da *farmacologização do social*, proposta por Stiegler (2013), oferece uma perspectiva analítica relevante: as tecnologias contemporâneas funcionam como *pharmakon*, simultaneamente remédio e veneno, e produzem novas formas de dependência cognitiva. Partindo da psicanálise de Winnicott, o autor identifica o objeto transicional (como um ursinho ou cobertor que media o vínculo entre mãe e bebê) como o primeiro *pharmakon*, termo grego que designa remédio e veneno. Esse objeto, que não existe materialmente, mas constitui-se simbolicamente, inaugura o *espaço potencial*, onde se constitui o sentimento de que a vida merece ser vivida. Stiegler expande essa noção para analisar as tecnologias contemporâneas como fármacos ambivalentes. O autor estrutura seu pensamento em quatro eixos: as farmacologias (i) do espírito, que examina como a racionalização técnica destrói a autonomia do pensamento; (ii) do niilismo, que explora a perda de valores na sociedade de consumo e a *morte de Deus* nietzschiana; (iii) do capital, que denuncia a proletarização generalizada, ou seja, a perda de saberes e modos de existência, e seus três limites (queda da taxa de lucro, erosão da energia libidinal e crise ecológica); e (iv) da questão, que alerta para o risco de desaparecimento da capacidade de interrogação filosófica.

O cerne da tese de Stiegler reside na ideia de que a automatização industrial e o marketing transformaram os cidadãos em consumidores proletarizados, cuja atenção é sistematicamente destruída. Isso rompe os circuitos *longos de transindividuação*, que são processos coletivos de construção de significado, e os substitui por *circuitos curtos* adaptativos. O resultado é uma economia libidinal esgotada: o desejo, que investe no

objeto, cede lugar às pulsões imediatistas, o que gera um sentimento apocalíptico generalizado.

Como alternativa, Stiegler propõe uma *economia da contribuição*, baseada em tecnologias colaborativas (como software livre) que permitam a reconstituição de saberes e a reapropriação do *pharmakon* como cura. A sobrevivência da humanidade exige a adoção responsável dos artefatos técnicos para transformar a proletarização em desproletarização através de novas práticas de cuidado. A vida só vale a pena quando cultivamos espaços transicionais, nos quais ideias, arte e laços simbólicos consistem. A automatização da produção cultural por sistemas de IA generativa potencializa a proletarização e cria ciclos de retroalimentação, nos quais o consumo passivo de conteúdo algoritmicamente gerado substitui progressivamente a experiência direta e a produção cultural autônoma. Como observa Zuboff (2021), em sua análise do capitalismo de vigilância, a extração comportamental transforma a experiência humana em matéria-prima para processos de produção automatizados.

A análise do capitalismo de vigilância desenvolvida por Shoshana Zuboff e a reflexão sobre a farmacologização da vida, de Bernard Stiegler, estabelecem uma convergência teórica essencial para desvendar as transformações ontopolíticas da subjetividade contemporânea. Zuboff descreve a expropriação da experiência humana como matéria-prima gratuita, convertida em excedente comportamental, mediante processos sistêmicos de vigilância digital. Essa lógica econômica, fundamentada na extração predatória de dados, opera a mercantilização sem precedentes da interioridade psíquica e relacional. Esse fenômeno, sob o prisma farmacológico, leva à ideia de que as tecnologias digitais funcionam como *phármakon*. A aparente utilidade dos dispositivos digitais mascara sua toxicidade estrutural, externaliza e aliena faculdades cognitivas.

A transformação da vigilância em modulação comportamental ativa, núcleo operacional do capitalismo de vigilância, manifesta-se como economia da ação algorítmica. Sistemas automatizados não se limitam à observação, mas intervêm na esfera decisória através de estímulos subliminares e arquiteturas de escolha calculadas. Essa manipulação em escala corresponde, na farmacologia stiegleriana, à dessublimação do desejo: a substituição da deliberação consciente por respostas dopaminérgicas condicionadas por recompensas imediatistas. Enquanto

Zuboff denuncia a formação de mercados de futuros comportamentais, Stiegler diagnostica uma proletarização da consciência, na qual a capacidade crítica é suplantada por protocolos automatizados de existência. Ambos identificam a mesma patologia: a colonização da experiência temporal por sistemas que reduzem o possível ao previsível.



Figura 2. Ari Folman. *The Congress*, 2013, 123min. França, Israel, Bélgica, Polônia, Luxemburgo, Alemanha: ARP Sélection, DVD. Captura de tela de plano do filme em animação, no qual duas personagens ingerem drogas para manipular sua atuação no universo digital criado a partir dos dados capturados de suas expressões, movimentos e personalidades. Fonte: Folman, 2013.

Em *The Congress*, revela-se uma simbiose entre controle algorítmico e alienação química (Figura 2). Evidencia-se a expropriação da experiência humana como matéria-prima para mercados comportamentais, em que dados são convertidos em produtos de predição e modificação de conduta. O filme projeta essa lógica em um cenário distópico pós-digital. A farmacologização surge como estágio superior dessa expropriação. Os usuários ingerem substâncias que os transportam para um universo animado, onde assumem avatares de celebridades e substituem a realidade por alucinações solipsistas. Essa *droga do livre arbítrio* ironiza a promessa de autonomia do capitalismo de vigilância: a química não liberta, mas consolida a renúncia à agência humana. A Miramount Nagasaki, análoga às *bigtechs* zuboffianas, monetiza essa fuga da materialidade e transforma a consciência em mercadoria. O

solipsismo químico representa a culminância do *Big Other*, a arquitetura digital onipresente que Zuboff identifica como operadora dos interesses do capital de vigilância. Enquanto a autora alerta para a erosão democrática por sistemas de modificação comportamental, o filme expõe seu desfecho existencial: a autoalienação farmacológica como última fronteira da dessubjetivação. A realidade distópica do filme, onde o mundo físico é abandonado em prol de alucinações customizadas, materializa o *futuro programado* que Zuboff teme.

OBSOLESCÊNCIA PROGRAMADA DA CONDIÇÃO HUMANA

Diante do entendimento do *futuro programado*, a obsolescência da atriz Robin Wright no universo narrativo do filme corresponde às atuais preocupações sobre a substituição do trabalho humano, particularmente no campo artístico, por sistemas de inteligência artificial. A problemática da substituição transcende a dimensão econômica para configurar-se como questão ontológica: qual o significado da criação artística quando sistemas algorítmicos podem replicar estilos e técnicas específicas? A geração automatizada de conteúdo cultural desloca economicamente os produtores culturais e reconfigura o significado social da criação. Essa questão manifesta-se concretamente nas recentes greves de roteiristas e atores em Hollywood, motivadas parcialmente pelos temores de substituição ou desvalorização mediante sistemas de IA generativa, o que estabelece um paralelo direto com o cenário proposto por Folman. Tornou-se inegável que lidamos com uma profunda transformação nas relações de trabalho no mundo das artes.

Jia Chi (2024), em *The Evolutionary Impact of Artificial Intelligence on Contemporary Artistic Practices* examina a reconfiguração das práticas artísticas contemporâneas nesse cenário, com ênfase em três dimensões críticas. Primeiro, pensa-se a redefinição dos processos criativos, em que algoritmos como redes generativas atuam não como meras ferramentas, mas como coautores que expandem possibilidades estéticas através de síntese de grandes corpus artísticos. Depois, considera-se a transformação na recepção: instalações interativas baseadas em IA convertem espectadores em agentes, o que desestabiliza noções tradicionais de arte,

o que, em grande medida, impacta mais trabalhos como pinturas e ilustrações do que propostas conceituais e instalações, próprias do paradigma da arte contemporânea. Contudo, essa inovação gera tensões ontológicas quanto à autenticidade da *arte algorítmica*, acentuadas pela incapacidade dos sistemas em reproduzir subjetividades. A argumentação, contudo, permanece parcialmente especulativa, posto que carece de evidências empíricas robustas sobre impactos socioeconômicos nas comunidades artísticas. Em uma linha similar, Anjan Chatterjee, em *Art in an age of artificial intelligence* (2022), propõe desmontar a premissa antropocêntrica da criatividade, ao demonstrar como sistemas generativos não apenas replicam estilos históricos, mas produzem obras com reconhecimento institucional. Tal argumentação, no entanto, pouco se relaciona com os problemas concretos, éticos e criativos decorrentes de assimilações mercadológicas. O cerne de sua investigação reside na tensão entre atributos humanos historicamente sacralizados (intencionalidade, autenticidade e expressão emocional) e a ontologia algorítmica. Chatterjee destaca o que considera como paradoxos fundamentais: (i) a aura benjaminiana seria dissolvida na reprodutibilidade digital infinita, mas ressurgiria sob novas formas (certificação via NFTs); (ii) a ausência de consciência na IA não inviabilizaria sua capacidade de gerar narrativas visuais complexas, desde que treinada em bancos de dados semanticamente estratificados; e (iii) o processo criativo humano, tradicionalmente baseado em pensamento divergente/convergente, seria *reengenhariado* quando artistas usam *outputs* como matéria-prima para curadoria e ressignificação. O certo é que encaramos um cenário repleto de contradições, mas no qual a criatividade perde espaço efetivo e os próprios resultados gerados pelas redes neurais de aprendizagem parecem reproduzir seus mecanismos de obsolescência programada.

O contraponto estabelecido em *The Congress*, entre a dissolução identitária no universo animado e a persistência dos vínculos maternos da protagonista, sugere uma reflexão sobre os elementos potencialmente irredutíveis da experiência humana (Figura 3). Esse aspecto da narrativa dialoga com as atuais discussões sobre os limites da automação e da simulação algorítmica. A possibilidade de que determinadas dimensões da experiência humana, como a formação de vínculos afetivos, a construção de significado existencial ou a apreciação estética contextualizada,



Figura 3. Ari Folman. *The Congress*, 2013, 123min. França, Israel, Bélgica, Polônia, Luxemburgo, Alemanha: ARP Sélection, DVD. Captura de tela de plano do filme em animação, no qual um médico e a protagonista realizam o teste de audição em seu filho. Observamos a criança com fones de ouvido através do reflexo do vidro que fecha a sala acústica, de modo que os três personagens se encontram voltados para o público. Esta cena animada reproduz uma sequência propriamente filmada, que integra a primeira parte do filme. Fonte: Folman, 2013.

permaneçam inacessíveis aos sistemas de IA constitui um campo de investigação emergente e que abarca um panorama mais amplo do que promovemos como visões para a ciência, principalmente no que toca a comunicação. Como observa Floridi (2019, p. 53, tradução nossa)⁵:

Por um lado, a ciência mantém um compromisso firme e razoável com uma metodologia naturalista saudável, segundo a qual as explicações dos fenômenos naturais nunca devem exceder os limites do próprio natural. Por outro lado, a ciência contemporânea também depende, inextricavelmente e agora inevitavelmente, de tecnologias cada vez mais complexas,

⁵ No original: "On the one hand, science holds a firm and reasonable commitment to a healthy naturalistic methodology, according to which explanations of natural phenomena should never overstep the limits of the natural itself. On the other hand, contemporary science is also inextricably and now inevitably dependent on ever more complex technologies, especially Information and Communication Technologies, which it exploits as well as fosters. Yet such technologies are increasingly 'artificializing' or 'denaturalizing' the world, human experiences, and interactions, as well as what qualifies as real."

especialmente as Tecnologias da Informação e Comunicação, que ela explora e promove. No entanto, tais tecnologias estão cada vez mais “artificializando” ou “desnaturalizando” o mundo, as experiências e interações humanas, bem como o que se qualifica como real.

The Congress, ao retratar a protagonista imersa em um universo animado pós-humano, corporiza o paradoxo apontado pelo autor: a ciência, embora ancorada em metodologias naturalistas, engendra tecnologias que desconstroem o próprio conceito de natural. A animação líquida e mutável que consome a realidade física de Robin Wright aponta para um ápice dessa desontologização do real, na qual experiências humanas são mediadas (e substituídas) por constructos digitais. Floridi argumenta que as TIC não apenas instrumentalizam, mas redefinem epistemologicamente o que é real. Analogamente, o filme expõe o custo existencial dessa transição: a personagem, ao aderir à distopia digital, perde sua corporalidade e autonomia narrativa, tornando-se pura informação. A ficção antecipa o alerta filosófico: a colonização tecnológica dos modos de ser não amplia, mas dissolve as bases ontológicas da experiência humana.

O clímax de *The Congress* materializa o paradoxo da ciência que desenvolve tecnologias que artificializam o real e corroem as bases ontológicas que a fundamentam. Na cena final, Robin Wright emerge de décadas de imersão em um mundo alucinatório animado para deparar-se com uma realidade distópica: cidades em ruínas, humanos catatônicos (Figura 4) sob efeito de drogas e uma elite tecnocrata que habita zepelins flutuantes. Esse cenário é a encarnação visual do mundo desnaturalizado, um espaço onde a mediação tecnológica não apenas suplanta a experiência direta, mas dissolve a noção de real como referencial compartilhado. A jornada da protagonista em busca do filho, Aaron, no deserto animado, representa bem a crise epistemológica gerada por essa artificialização. Seu desespero em reencontrá-lo, ainda que em um universo de projeções mutáveis, nos faz pensar na angústia humana diante da perda de referências estáveis: a maternidade, a identidade e o tempo tornam-se conceitos reconfigurados por algoritmos. Crucialmente, o ato final de Robin Wright, ao inalar a cápsula que a reconecta ao mundo animado, não é uma fuga, mas um suicídio ontológico.



Figura 4. Ari Folman. *The Congress*, 2013, 123min. França, Israel, Bélgica, Polônia, Luxemburgo, Alemanha: ARP Sélection, DVD. Duas capturas de tela mostram a passagem entre animação e filmagem, quando do retorno da protagonista, após sua saída do mundo animado. Os dois planos são unidos por corte seco. Fonte: Folman, 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As correspondências entre as temáticas exploradas em *The Congress* e os dilemas contemporâneos suscitados pelas tecnologias generativas evidenciam a necessidade de um arcabouço regulatório e ético que contemple as especificidades desses sistemas. A recente prolif-

eração de iniciativas regulatórias, como o *AI Act* europeu e as diretrizes éticas propostas por organizações como a UNESCO, representa tentativas iniciais de abordar tais questões. No entanto, já nos encontramos avançados em um caminho de transformação profundamente arriscado para os campos criativos. A complexidade dos problemas apresentados sugere a insuficiência de abordagens puramente técnicas ou legais. A regulação efetiva das tecnologias generativas requer uma compreensão profunda de suas implicações sociotécnicas e uma abordagem interdisciplinar que incorpore perspectivas das ciências sociais, humanidades e comunidades afetadas.

O filme de Folman, ao antecipar esteticamente muitos dos dilemas atualmente enfrentados, oferece tanto um objeto de análise cultural quanto um instrumento pedagógico que permite visualizar as potenciais consequências sociais e existenciais da atual trajetória tecnológica. A distopia, nesse contexto, funciona não como previsão determinista, mas como advertência e convite à reflexão crítica sobre os futuros possíveis e desejáveis.

REFERÊNCIAS

- CHATTERJEE, Anjan. Art in an Age of Artificial Intelligence. *Front. Psychol*, v. 13, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1024449>. Acesso em: 26 jun. 2025.
- CHI, Jia. The Evolutionary Impact of Artificial Intelligence on Contemporary Artistic Practices. *Communications in Humanities Research*, v. 35, p. 52-57, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.54254/2753-7064/35/20240006>. Acesso em: 26 jun. 2025.
- COOMBE, Rosemary J. *The Cultural Life of Intellectual Properties: Authorship, Appropriation, and the Law*. Durham: Duke University Press, 1998.
- FLORIDI, Luciano. *The Logic of Information: A Theory of Philosophy as Conceptual Design*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- FOLMAN, Ari (Diretor). *The Congress*. França, Israel, Bélgica, Polônia, Luxemburgo, Alemanha: ARP Sélection, 2013. 123 min.
- GUADAMUZ, Andres. Artificial intelligence and copyright. *WIPO Magazine*, 1 out. 2017. Disponível em: <https://www.wipo.int/en/web/wipo-magazine/articles/artificial-intelligence-and-copyright-40141>. Acesso em: 25 jun. 2025.
- SAG, Matthew. Copyright Safety for Generative AI. *Houston Law Review*, v. 61, n. 2, 2023. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4438593>. Acesso em: 25 jun. 2025.
- SAMUELSON, Pamela. Generative AI Meets Copyright. *Science*, v. 381, n. 6654, p. 158-161, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1126/science.adi0656>. Acesso em: 25 jun. 2025.
- STIEGLER, Bernard. *What Makes Life Worth Living: On Pharmacology*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Tradução: George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

Alana de Oliveira Ferreira possui bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2014), mestrado em Artes pela mesma instituição (2018) e licenciatura em Artes Visuais pela Claretiano (2020). Professora pela Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo (SEDU-ES).

Email: alanadeof@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1694-4150>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4419231431237587>

Rodrigo Hipólito é doutorando em Arte e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), mestre em Teoria e História da Arte (PPGA-UFES) e bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição.

Email: objetoquadrado@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6812-5713>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3612827135478814>

Artigo recebido em 31.07.2025. Aceito em 26.09.2025

ESCREVER VÍDEOS: A ESCRITA NO FLUXO VIDEOGRÁFICO

Fabio Morais

Resumo: O artigo aborda a série *Cena muda* (2020-), em que vídeos veiculam textos a ser lidos no fluxo videográfico. Parte-se da expressão escrever um livro para contrapô-la a escrever vídeos e, assim, abordar especificidades, instrumentos e estratégias formais para a escrita no fluxo videográfico. As reflexões de processo dialogam com Pierre Alferi, Érik Bulloz, Eduardo Kac e Arlindo Machado, sobre as relações do texto com o fluxo da imagem em movimento.

Palavras-chave: Escrita. Vídeo. Escrita Videográfica. Videoarte.

WRITING VIDEOS: WRITING IN THE VIDEOGRAPHIC FLOW.

Abstract: This article discusses the series *Cena muda* (2020-), in which videos convey texts to be read within the videographic flow. The expression writing a book is used as a contrast to writing videos and, thus, addresses the specificities, instruments, and formal strategies for writing within the videographic flow. These process reflections engage with Pierre Alferi, Érik Bulloz, Eduardo Kac, and Arlindo Machado on the relationship between text and the flow of the moving image.

Keywords: Writing. Video. Videographic Writing. Video Art.

A escrita é um dos eixos da minha prática artística. Nela, o texto é, além de construção linguística, imagem, objeto tridimensional e, recentemente, vídeo. A partir de *Cena muda*, iniciada em 2020 e ainda em processo, constituída por um conjunto de 50 trabalhos, passei a "escrever vídeos". Uso essa expressão como espelhamento de *escrever livros*. Escreve-se textos, não livros. A expressão *escrever um livro* revela o quanto esse objeto determina a escrita sob formatos naturalizados pela cultura impressa, um objeto que legitima o texto e determina seus modos de circulação e existência. Assim, com *escrevo vídeos*, quero dizer que experimento escritas formatadas pelas especificidades do fluxo da imagem em movimento, na qual a sintaxe videográfica impõe à escrita verbal características próprias. Como um tropismo¹, o que me levou ao vídeo foram as experiências que eu já tinha com a escrita em meu trabalho plástico, e não uma intenção exclusivamente audiovisual. Por isso, digo *escrevo vídeos* ao invés de *faço vídeos escritos*.

Ao falar de sua produção poético-cinemática – seus cinepoemas – o poeta Pierre Alferi relata que "sempre sent[iu] a necessidade de materializar ainda mais o ritmo e o movimento de um texto escrito, no espaço e no tempo" (Alferi, 2013, p. 3, tradução nossa)². Divido esse desejo com Alferi, e ponho ênfase nas palavras *ritmo* e *movimento*. No texto estático sobre a página, ritmo e movimento são internos ao texto, são constituintes da sintaxe e da velocidade do desenvolvimento narrativo, lírico ou argumentativo. Extrapolar o interno linguístico para lidar com o espaço-tempo cinemático dilui e dá fluidez à imobilidade gráfica do texto impresso.

Antes da experiência de escrever vídeos, movimentos simulados de texto se apresentavam em obras como a série *De repente* (figura 1). Nela, frases serigrafadas em acrílico preto se repetem em linhas sobrepostas, despencando em cascata da reta tipográfica. A simulação gráfica de movimento dá a sensação visual de ruptura, queda e desabamento, fazendo com que a imagem complemente o sentido do que o texto diz –

¹ Empréstimo a metáfora do tropismo de Marie Martin, que, em *L'écriture et la projection* (2024), usa a ideia de tropismo fílmico da literatura, em sua relação com o cinema e a projeção.

² No original: "Le besoin de matérialiser davantage le rythme et le mouvement d'un texte écrit, dans l'espace et le temps, je l'ai toujours éprouvé".

por exemplo, “estávamos acreditando nas regras, até que de repente”. Em 2025, a série foi traduzida para o inglês e teve nova materialização, desta vez em adesivo sobre parede, aproximando-se da estética audiovisual da projeção (figura. 1). Essa versão reforça a ambiguidade entre o texto-verbal a ser lido e o texto-instalativo – que simula uma projeção – a ser visto, ressaltando o ponto de interseção entre leitura e visão, leitor e espectador.

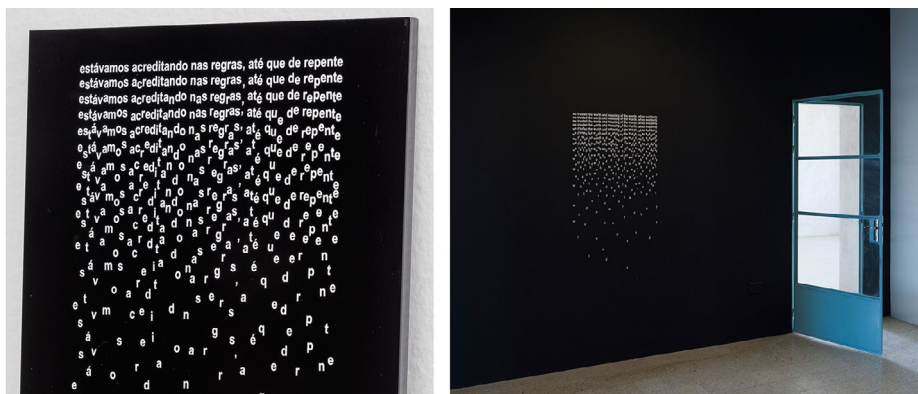


Figura 1. À esquerda: Fabio Morais. *De repente*. Serigrafia sobre acrílico, 2021, 145 x 21 cm. Fonte: Acervo do autor. À direita: Fabio Morais. *Suddenly*, 2025. Adesivo de recorte sobre parede, dimensão variável. 16ª Bienal de Sharjah: *To Carry*, 2025, Sharjah, Emirados Árabes Unidos. Fonte: Acervo do autor.

O cruzamento e a permutação entre ler e ver são basilares em *Cena muda*. Próxima à sinestesia, há uma formulação de Robert Smithson que é referência para minha prática escrita: *language to be looked at and/or things to be read*³ – em tradução livre, “linguagem para ser vista e/ou coisas para serem lidas”. Smithson se refere à virada linguística das poéticas conceituais na arte estadunidense, entre os anos 1960 e 1970, quando a linguagem verbal passa a ser considerada obra, ao mesmo tempo em que a tridimensionalidade assume carga discursiva. Com essa formulação, Smithson pontua a expansão da escrita e da leitura para as experiências plásticas da arte.

3 Conforme Liz Kotz (2010), em *Words to be looked at: language in 1960s art*, essa formulação foi usada por Robert Smithson no *release* de uma exposição que tinha como tema a linguagem verbal, na Dwan Gallery, em 1967.

A atual experiência de escrever vídeos me instiga a acrescentar, à formulação de Smithson, *texts to be watched*, “textos para ser assistidos”.

Em *Cena muda*, o vídeo veicula o texto, ele é responsável pela experiência visual da leitura. Há apenas palavras, sem som, sem imagens captadas. Não há aparelho mediador, como a câmera, e nem plano ou enquadramento de referentes exteriores. As palavras aparecem no ambiente exclusivamente verbal da tela – que, no livro, seria a página – onde o texto se desenvolve no fluxo videográfico que captura e ritma a leitura. Assim, tratada como imagem em movimento e cena, a escrita é uma *mise-en-scène* textual.

Falando ainda de seus cinepoemas, Pierre Alferi ressalta questões inerentes ao texto materializado no fluxo cinemático: o “tempo limitado para o aparecimento e desaparecimento das palavras, [o] filme direto – sem filmagem –, apenas texto, e [a] recusa dos expedientes ilustrativos de imagens e vozes” (Alferi, 2023, p. 2, tradução nossa)⁴. Tais características apontadas por Alferi coincidem com as questões que a escrita em vídeo foi revelando no processo de *Cena muda*, em que as especificidades de escrever textos a ser assistidos guiam a criação e as escolhas formais.

TEXTOS ENCENADOS PARA ESPECTA-LEITORES

Sonoplastia (figura 2), um dos vídeos de *Cena muda*, tematiza de forma direta a *mise-en-scène* do texto. Um diálogo entre vozes indefinidas personifica personagens que preparam uma sala para o início de uma apresentação. Os diálogos revelam que há um público que entra na sala, uma equipe de produção e um corpo-texto que, já em cena, vai sendo iluminado para dançar-ser-lido. Os diálogos evocam o palco e o ambiente de onde cada personagem fala. As diferenças visuais entre os diálogos e o texto que se ilumina simulam mudanças de planos, entrelaçando a gramática verbal com a videográfica.

⁴ No original: “Les caractéristiques de cette forme se déduisent de sa définition : temps compté de l'apparition et de la disparition des mots, film direct – sans prise de vue –, texte seul et refus des expédients illustratifs que seraient les images et les voix”.

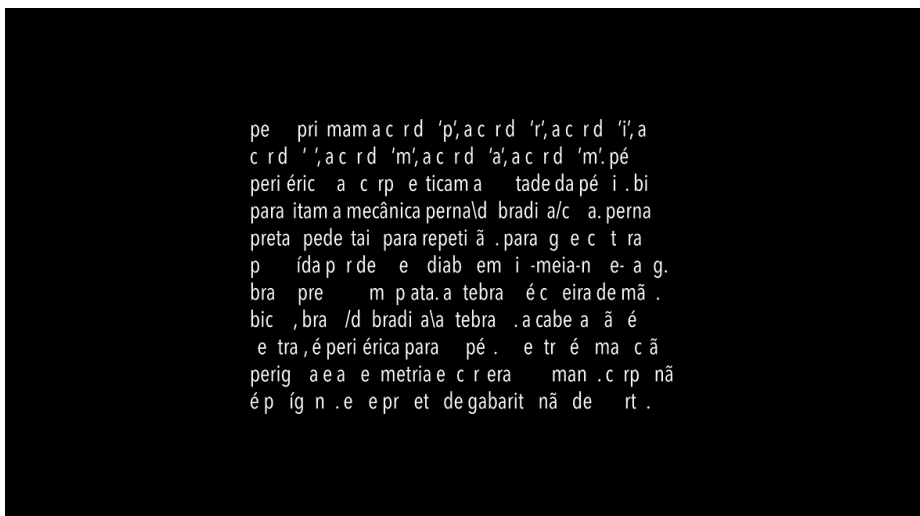


Figura 2. Fabio Morais. *Sonoplastia*, 2022. Frame de vídeo em cor, 6'08".
Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/sonoplastia-2022-608.html>.

O tema de *Sonoplastia* é o texto assistido-lido. Tanto o público do espetáculo, que entra na sala e assiste à apresentação, quanto quem assiste ao vídeo, leem e assistem a um texto-cena. Pierre Alferi usa o termo *specta-lecteur/specta-lectrice*, algo como “especta-leitor/especta-leitora”, para se referir a quem assiste e, portanto, lê seus cinepoemas, reforçando a ideia de escrita a ser lida/assistida, em um ato que funde essas duas ações.

O acordo [ou combinação, entente, no original] entre uma imagem e uma palavra só pode ser, neste caso como em todos, uma aposta arriscada. Ele só pode ser obtido eventualmente na mente do/da especta-leitor/especta-leitora. Procuo um acordo sem equivalência, onde as figuras desenhadas entrem, no contato com as palavras, em um pequeno discurso dançante (Alferi, 2013, p.7, tradução nossa).⁵

⁵ No original: “L’entente entre une image et un mot ne peut être en effet, dans ce cas comme dans tous, qu’un pari hasardeux. Il ne se gagne éventuellement que dans l’esprit du ou de la specta-lecteur/trice. Je cherche une entente sans équivalence, où les figures dessinées entrent, au contact des mots, dans un petit discours dansant.”

Sonoplastia é um vídeo para ser lido, um texto para ser assistido, um *discurso dançante*, como diz Alferi. Se o especta-leitor funde *assistir* e *ler*, é porque há a fusão entre *escrever* e *encenar a escrita na tela*. *Sonoplastia* evidencia que escrever vídeos é levar em conta a fluência e o sentido do texto em sua construção verbal (ritmo, composição da frase, sintaxe, desenvolvimento do argumento, do diálogo ou da cena, temporalidade narrativa etc., para o leitor) e também a visualidade e os significados cênicos da aparição do texto no fluxo imagético (o ritmo e a plasticidade dessa aparição como imagem que significa, para o espectador).

A IMAGEM CÊNICA DO TEXTO

Em *Fuga* (figura 3), a construção narrativa do texto concomitante ao trato cênico da escrita é evidente. Esboçando uma cena de estrada, o texto aparece no centro da tela, simulando uma voz em off. Ela comenta que o veículo à frente parece estar em fuga e, então, começa a especular sobre quem seriam seus passageiros. Em determinado momento desse monólogo, há uma virada narrativa. Depois de tecer hipóteses sobre a fuga do carro da frente, o foco narrativo é deslocado para lá, ao se especular o que seus passageiros estariam pensando sobre o veículo de trás, visto pelo retrovisor. Essa inversão prepara o desfecho do vídeo.

A cena de estrada é simulada visualmente no signo escrito. Letras laranjas contornadas em vermelho e sobre fundo preto provocam uma vibração cromática que alude a faróis traseiros na estrada noturna. As palavras também tremem, dando a sensação do balanço do carro. Assim, o texto evoca as imagens mentais da narrativa – o interior do carro e a estrada – enquanto, ao mesmo tempo, a imagem sígnica do texto simula cenicamente aquilo que ele narra, como um ícone visual da estrada.

Na poesia, a relação entre a semântica e a constituição figurativa do poema consagrou o caligrama, no ponto de interseção entre cognição e visão. Se, no caligrama, desde Apollinaire, a diagramação dá ao texto uma imagem figurativa que pode ou não o ilustrar, em *Fuga*, trata-se de um recurso de comunicação visual, um logotipo que sintetiza a narrativa usando a imagem tipográfica do signo. Mais que uma autoilustração do texto, a estratégia em *Fuga* é a de transformar seus caracteres em

ícones que sintetizam visualmente o trabalho, no logotipo que simula a visão dos faróis traseiros. A imagem gráfica do signo aumenta a iconicidade da palavra, de modo que o design tipográfico tem presença cênica.



Figura 3. À esquerda: Fabio Morais. *Fuga*, 2022. Frame de vídeo em cor, 3'06". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/02/fuga-2022-306.html> À direita: Fabio Morais. *Klee*, 2023. Frame de vídeo em cor, 5'25". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/04/klee-2023-5-25.html>.

Em *O vídeo e sua linguagem* (2009), Arlindo Machado fala do duplo papel que tem o texto, de imagem e discurso verbal ao mesmo tempo, em obras videográficas exclusivamente textuais.

O gerador de caracteres, não o esqueçamos, é uma invenção da tecnologia do vídeo. Com ele, é possível construir textos iconizados, ou seja, que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica (Machado, 2009, p. 427).

Os vídeos de *Cena muda* usam o recurso pontuado por Machado, o texto iconizado e plástico. *Klee* (figura 3), também se baseia na imagem tipográfica simulando faróis traseiros. Usando as mesmas estratégias de *Fuga* para a construção narrativa de uma cena de estrada, ao longo do vídeo, uma voz em *off*, entre a lírica e o relato de viagem, fala sobre aspectos e acontecimentos de uma viagem de carro. No final de *Klee*, a narrativa faz uma alusão a *Angelus Novus*, desenho de 1920 de Paul Klee, que originou a reflexão de Walter Benjamin sobre o anjo da história.

Para Benjamin, o anjo da história caminha para o futuro andando de costas e olhando para o passado, que acumula catástrofes e ruínas

no presente. No final do vídeo, o termo *Angelus Novus* aparece em tom amarelo, como faróis dianteiros. A mudança do vermelho alaranjado (faróis traseiros) para o amarelo claro (faróis dianteiros) abre virtualmente um espaço tridimensional no vídeo, já que simula a mudança do ângulo da cena. Tratando-se do anjo da história, que caminha de costas para chegar ao futuro, esse jogo de direções é análogo à fábula de Benjamin. Assim, a narrativa se apoia na fusão da semântica – o que a voz em *off* diz – com as imagens, movimentos e cores dos caracteres na tela – o ícone visual que alude aos giros da *câmera* e aos cortes de cena.

Significados verbais e imagéticos fundidos ao texto em movimento são procedimentos e instrumentos que possibilitam efeitos narrativos que não seriam possíveis em um texto estático, como fica claro nos vídeos abordados até aqui.

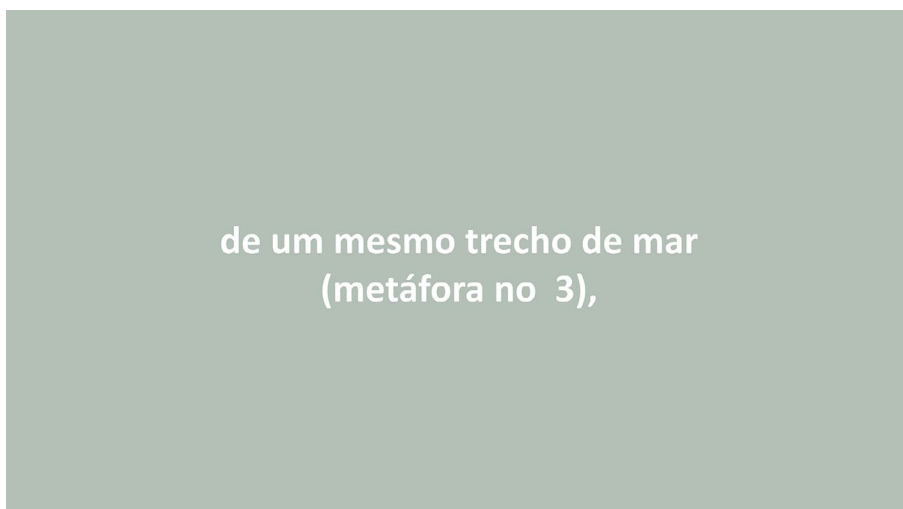


Figura 4. Fabio Morais. *Metáforas nº 1 e nº 3*, 2022. Frame de vídeo em cor, 9'02". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/metáfora-n1-e-n3-2022-902.html>.

Em *Metáforas nº 1 e nº 3* (figura 4), o texto aparece no centro da tela, como uma voz que conversa com um interlocutor oculto e ambíguo, que pode ser alguém que divide a cena sem aparecer ou mesmo o especta-leitor. Intercalados com o tempo de aparecimento das palavras, há silêncios de até 10 segundos, com a tela vazia. Eles insinuam que a outra pessoa do diálogo está falando. Esses silêncios erigem uma

presença sobre a ausência de interlocutor. Trata-se de uma conversa que, na verdade, é um monólogo que esboça a presença do outro. O texto dá contorno ao personagem que fala: alguém verborrágico, com visões românticas e por vezes inocentes, que o prendem em jogos de metáforas. Já o silêncio não esboça um segundo personagem que reaja ao primeiro – concordando, discordando ou complementando – mas sim uma presença indefinida. Sabe-se muito de quem fala e nada de quem ouve, e o vídeo joga com essa assimetria.

Assim como nos giros textuais de *câmera*, em *Fuga* e *Klee*, com o interlocutor indefinido de *Metáforas nº 1* e *nº 3*, que oscila entre ser um personagem oculto ou o especta-leitor, o vídeo ganha espaço virtual: o fora da tela e do texto, onde esse interlocutor se encontra, um fora que faz parte do vídeo. Na literatura, sobretudo no conto, é um procedimento comum construir com as palavras o negativo, ou seja, a parte que elas não narram e permanece como entendimento subliminar da leitura. Em *Metáforas nº 1* e *nº 3*, o *não narrado* está no interlocutor que o vídeo não mostra e nem aborda, apenas instaura.

Por serem exclusivamente texto, os vídeos de *Cena muda* acontecem como imagem visual, gráfica e tipográfica, mas também mental, na cognição do especta-leitor. É em sua percepção pessoal, e não em uma imagem vista coletivamente por todos que a assistem, que espaços são esboçados e manipulados virtualmente, tanto pelo texto – através de recursos literários – quanto por sua imagem cênica. É nesse espaço que o silêncio de *Metáforas nº 1* e *nº 3* ergue uma presença fantasmática. Para as estratégias narrativas e para a construção desses espaços virtuais, *Cena muda* usa o pacto literário e a identificação do especta-leitor que, no ato de ler-assistir, projeta-se na tela. Em *Filme, sonhos e outras quimeras* (2009), Arlindo Machado ressalta que

quando se apagam os focos de luz e silenciam os estímulos sensoriais do ambiente da sala de projeção, o espectador se coloca, portanto, à mercê do intenso estímulo luminoso que se impõe à sua frente e, nesse ato de entreguismo e vulnerabilidade, ele se deixa sugestionar pelo universo fictício da narrativa, a ponto de se integrar no seu jogo de conflitos como se fizesse parte deles. A sua subjetividade abandona a massa inerte do corpo, desprende-se da poltrona e entra na

tela para se converter em atriz do jogo simulado de eventos. Não se trata apenas de um pacto de aceitação do universo fictício, como aquele que o leitor do romance estabelece com a narrativa. A percepção do filme é também uma forma de alucinação como o sonho é para Freud uma “psicose alucinatória do desejo”: um como outro estão baseados na crença da existência efetiva daquilo que não passa, no fim das contas, de um jogo de representações (Machado, 2009, p. 72).

Machado discorre sobre a relação quase alucinatória do espectador com o filme, e também sobre o pacto literário com a narrativa, no qual o leitor não só crê na verossimilhança do que lê, quanto vive o ambiente escrito, como alguém presente na cena ou até mesmo como o personagem, *no jogo simulado de eventos*. No caso dos vídeos exclusivamente textuais de *Cena muda*, há certa fusão do pacto literário com a projeção e a produção de imagens mentais do espectador. Em *Sonoplastia*, por exemplo, o lugar onde cada personagem está, no ambiente, não é descrito pelo texto, e cabe ao especta-leitor projetar espaços imaginados sobre a tela. Já em *Metáforas nº 1 e nº 3*, espera-se que o especta-leitor se inscreva como parte do jogo cênico entre a voz do texto e a ausência evocada pelos silêncios, seja preenchendo essa ausência, seja configurando, mental e perceptivamente, o personagem oculto. Assim, o imaginário, como resultado da leitura, se sobrepõe e se funde à imagem signíca e videográfica do texto lido.

ESCREVER COM O(S) TEMPO(S) DA LEITURA

Um instrumento dramático também explorado em *Cena muda* é determinar a velocidade da leitura através do controle do tempo, do ritmo e das durações de cada aparição de texto no fluxo videográfico. Se a escrita ajusta seu ritmo interno em sua própria matéria narrativa, escrever vídeos é também determinar as medidas de tempo de aparição do texto para a leitura. Modular essas temporalidades cria expectativas, pausas, choques e acelerações que incidem sobre o que as palavras dizem e, assim, tornam-se instrumentos dramáticos. Sobre o tempo no movimento cinemático, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (2009), Arlindo Machado diz:

Se considerarmos a imagem como ocupação de um espaço (que pode ser bi ou tridimensional) por formas de cores e texturas variadas, o tempo ocorre aí como uma força geradora de anamorfoses, liquefazendo os corpos para “derramá-los” num outro *topos*, num *crono-topos*, portanto, num espaço tempo. Materializado no espaço, o tempo se mostra como um efeito de superposição ou de percurso dos corpos no espaço, “onde os momentos sucessivos se tornam co-presentes em única percepção, que faz desses momentos sucessivos uma paisagem de acontecimentos” (Machado, 2009, p. 96).

Escrever vídeos é liquefazer – no termo de Machado – o texto, a princípio de natureza gráfica estática, no fluxo temporal videográfico. É também negar à recepção não só a possibilidade de visualização total do texto, mas também uma leitura em velocidade e ritmo pessoais. Nessas relações de temporalidades videográficas de leitura, em alguns vídeos de *Cena muda* a relação e dependência entre o tempo narrativo e o tempo no qual o texto é dado à leitura é o elemento dramático central.



Figura 5. À esquerda: Fabio Morais. 3 segundos, 2022. Frame de vídeo em cor, 2'48". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/3-segundos-2022-248.html> À direita: Fabio Morais. *Obsolescência*, 2022. Frame de vídeo em cor, 2'21". Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/obsolescencia-2022-221.html>.

3 segundos (figura 5) se constitui de relações temporais lidas/assistidas e vividas simultaneamente. O texto evoca uma voz lírica indefinida, em diálogo com um interlocutor que, como em *Metáforas nº1* e *nº3*, confunde-se com o especta-leitor. Pautado pela revolta e pelo confronto, o texto esboça e evoca situações, em uma lírica que tenta expressá-las subjetivamente. Ao longo do vídeo, contagens

de tempo enunciadas pelo texto são visíveis por numerais em fontes que mimetizam relógios digitais, provocando, em quem lê, a sensação de urgência e momento limite. As contagens fazem perceber as temporalidades às quais a leitura está sujeita, de modo que os tempos e as durações tematizados pelo texto incidem conscientemente sobre a percepção do especta-leitor. O tempo narrativo-fictício é desencadeado simultaneamente ao tempo mecânico do relógio que, aparecendo na tela, controla e pressiona a experiência de leitura.

Já em *Obsolescência* (figura 5), as contagens regressivas da aparição do texto na tela aludem à obsolescência programada das tecnologias atuais e as discutem diretamente, confundindo-as com a obsolescência do próprio texto que está sendo lido. Na tela, os textos de *Obsolescência* alertam que estão em vias de desaparecer ao mesmo tempo em que, no próprio corpo da escrita, numerais que fazem parte do discurso marcam essa contagem regressiva, pressionando a leitura. Assim, o vídeo possibilita uma experiência real de aceleração e pressão do tempo produtivista 24/7, que é o tema de *Obsolescência*.



Figura 6. Fabio Morais. *Teoria do drone*, 2022. Frame de vídeo em cor, 6'38". Fonte: <https://cenamuda.blogspot.com/2023/01/teoria-do-drone-2022-638.html>.

Diferentes tipos de textos, em *Cena muda*, demandam e determinam específicas escolhas temporais de edição. As durações e velocidades em que o texto aparece podem até mesmo ter como foco manipular somente o ato da leitura, e não o ritmo narrativo interno ao texto. *Teoria do drone* (figura 6) é um vídeo que estabelece temporalidades no ato leitor, e não no encadeamento narrativo, que sequer existe. O vídeo começa com a frase “drone parado no ar” no alto e ao centro da tela escura. Mimetizando um letreiro eletrônico, a palavra *drone* é apagada letra por letra e, em seguida, é substituída, também letra por letra, por *mosca*, formando a frase “mosca parada no ar”. O vídeo segue substituindo a primeira palavra por termos que denominam animais, coisas e ações que voam ou cruzam o ar, mas que não conseguem ficar parados nele, ao contrário dos drones: “drone parado no ar / mosca parada no ar / granizo parado no ar / tapa parado no ar [...]”.⁶

As frases paradas na tela, como drones verbais, são mais semânticas que sintáticas, uma listagem sem enredo narrativo cujo participio passado denota um estado e não uma ação. A duração singular para cada frase na tela não dramatiza o texto, mas cria expectativa no espectador que, ao entender o mecanismo conceitual do vídeo, espera pela nova frase. Assim, a camada dramática que falta ao texto existe na espera ansiosa pela troca de frase. Simulando um letreiro luminoso, o texto de *Teoria do drone* se aproxima dos modelos comunicacionais e suas informações concisas, diretas, frias e pragmáticas, em que textos não precisam argumentar, justificar-se, preparar dramaticamente o leitor, mas informar de forma direta, geralmente por uma voz impessoal e sem empatia.

Pós tanta coisa (figura 7) também emula um letreiro informacional em formato de lista: um letreiro que sobe em *loop*, insinuando um final de filme. O texto é formado por termos escritos, em um procedimento

⁶ Drones são aparelhos que, recentemente, possibilitaram ângulos inéditos de imagens em fotografia e vídeo, acrescentando o termo *imagem de drone* ao léxico imagético. Mas também são aparelhos que servem à espionagem, vigilância e assassinato nas atuais guerras à distância. O título do vídeo se refere ao livro homônimo de Grégoire Chamayou, de 2015, que trata das implicações éticas do drone como dispositivo de guerra.

próximo ao anagrama⁷, a partir das letras a c e i l n o p r s t u, que formam o título do álbum coletivo *Tropicalia, ou panis et circencis*, de 1968. O texto inicia com “pos apoteose / pos arte / pos capeta / pos capital / pos circencis / pos colonial / pos corpo / pos cristo / pos estatal / pos ética / pos etnia / pos eu / pos europeu / pos inocencia / pos internet / pos lei [...]”.⁸

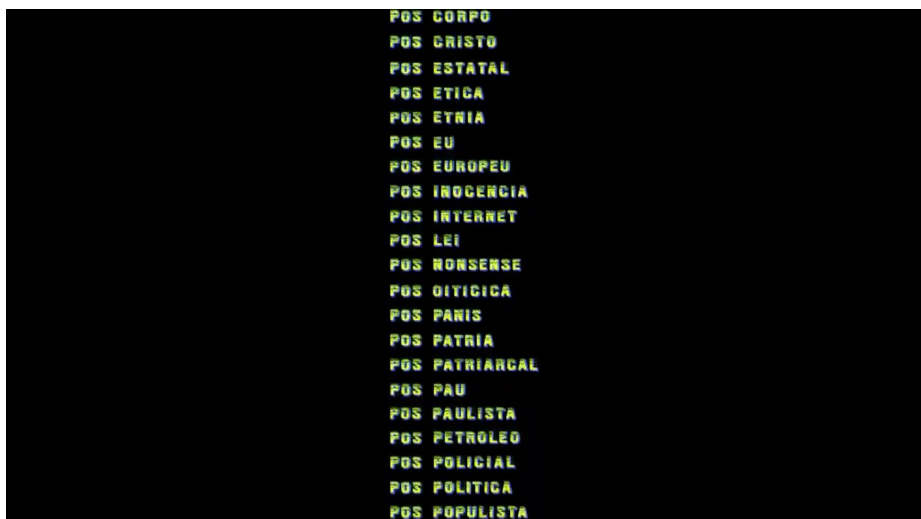


Figura 7. Fabio Morais. *Pós tanta coisa*, 2020. Frame de vídeo em cor, em looping. Fonte: <https://cena-muda.blogspot.com/2023/01/pos-tanta-coisa-2020-em-loop.html>.

O prefixo *pós* serve de repetição rítmica e marco conceitual de todos os termos que, empilhados uns sobre os outros, formam uma coluna. *Pós tanta coisa* é um texto semântico, não sintático, como em *Teoria do drone*. Cada termo se relaciona com os outros por choques de significado. Não há uma arquitetura sintática que organize o fluxo combinante das palavras em uma relação discursiva. Há apenas uma

⁷ Anagrama é uma espécie de desafio em que se reorganiza as letras de uma palavra ou frase para produzir nova palavra ou frase, como no anagrama América - Iracema. Os termos que aparecem no texto de *Pós tanta coisa* não são anagramas puros pois não usam todas as letras de *Tropicalia, ou Panis et Circencis*.

⁸ Para ser visualmente fiel à capa do disco, as letras usadas no vídeo foram escaneadas. Por isso, a partícula *pós* não foi acentuada, pois no título *Tropicalia, ou Panis et Circencis* não há acento agudo.

arena onde os termos se relacionam dialeticamente. Trata-se de uma lista⁹ cuja leitura em sequência compõe a topografia de um contexto, mais que uma narrativa ou argumentação. Uma lista que, caminhando de baixo para cima na vertical, em uma velocidade que não é natural para a leitura, dificulta que os termos sejam lidos na sequência, fazendo com que o olho se confunda na aparição ordenada dos termos, salte e se perca na listagem, editando assim, de forma involuntária, o texto lido. Dentre os vídeos analisados até aqui, *Pós-tanta coisa* é o que produz a temporalidade de leitura mais contingente, pois depende do grau de dificuldade de cada especta-leitor que, a partir disso, comporá um novo texto conforme sua leitura.

ENTRE O VÍDEO E A ESCRITA: O TERCEIRO ESPAÇO DO ESPECTA-LEITOR

Os vídeos abordados neste artigo traçam uma espécie de panorama de procedimentos e instrumentos de escrita específicos do vídeo, que fui experimentando e descobrindo ao longo do processo de *Cena muda*: escrever textos que também têm significado cênico-videográfico; narrar para estimular a sobreposição da imagem mental do especta-leitor sobre a imagem do texto visto na tela; manipular as temporalidades de aparecimento do texto como instrumento dramatúrgico. Assim, *Cena muda* é o cruzamento de um modo literário de fazer vídeo e uma maneira videográfica de escrever.

Em *Quase Cinema, Cinema de Artista no Brasil 1970/80*, Ligia Canongia (1981, p. 9) afirma que “se dois meios se tangenciam, naquele ponto fica inaugurado um terceiro espaço de operação”. Ao falar em *dois*

⁹ A listagem é um tipo de texto comum às poéticas conceituais contemporâneas ao Tropicalismo, de onde parte *Pós tanta coisa*. Basta lembrar do clássico *Verb List* (1967) de Richard Serra. Porém, nas letras tropicalistas, a listagem é um tipo de texto mais pop e cinematográfico do que conceitual. Sobre *Alegria, Alegria* (1967), de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque* (1968), de Gilberto Gil, Eduardo Kac (2024, p. 249) fala sobre “a combinação de letras regidas pelos princípios de enumeração caótica e montagem cinematográfica com um arranjo desconcertante [...] Entre outros procedimentos experimentais, os poetas do Tropicalismo empregaram princípios de montagem, descontinuidade sintática, economia verbal e esfacelamento léxico. [...] A aglutinação anárquica de diversos estilhaços provenientes de fontes díspares seria fundamental no terreno da música”.

meios, Canongia se refere ao cinema e à arte, em uma época em que artistas se valiam das acessíveis câmeras super-8 para trazer o cinema para o campo da arte que, já nessa época, era reconhecido como um lugar de cruzamento de linguagens, propenso a ser esse terceiro espaço a que Canongia se refere. *Cena muda* trabalha com o que pode haver de vídeo na escrita e de escrita no vídeo, na fusão da linguagem verbal com a videográfica. Essa fusão "inaugura um terceiro espaço de operação," como diz Canongia, citada há pouco. Um espaço onde escrevo vídeos.

REFERÊNCIAS

ALFERI, Pierre. Qu'est-ce qu'un cinépoème? **Revue critique de fixxion française contemporaine**, Ghent, Ghent University, n. 7, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/fixxion/9264>. Acesso em: 5 jun. 2024

ALFERI, Pierre e TRUDEL, Eric. Un grand livre d'images ouvert. **Revue critique de fixxion française contemporaine**, Ghent, Ghent University, n. 7, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/fixxion/9236>. Acesso em: 5 jun. 2024.

ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível, ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BULLOT, Érik. **Cine de lo posible**. Tradução: Ignacio Albornoz Fariña. Madri: Ediciones Metales Pesados, 2021.

CANONGIA, Ligia (org.). **Quase Cinema, Cinema de artista no Brasil 1970/80**: arte brasileira contemporânea, Cadernos de Textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. **Poesia concreta e mídia digital**: o caso Augusto de Campos. Orientador: Prof. Doutor Amálio Pinheiro. 2007. Dissertação (Mestrado Profissional em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do drone**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

KAC, Eduardo. **A luz e a letra**: ensaios de arte, literatura e comunicação. Rio de Janeiro: Contra-capá, 2004.

KAC, Edardo (org.). **Media Poetry**: An International Anthology. Bristol: Intellect Books, 2007.

KOTZ, Liz. **Words to be looked at**: language in 1960s art. Cambridge: MIT Press, 2010.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 4, v.2, n. 5, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2009.

MARTIN, Marie. **L'écriture et la projection**. Cherbourg-en-Cotentin: De l'incidence, 2024.

PLAZA, Julio. **Videografia em videotexto**. São Paulo: Hucitec, 1986.

Fabio Morais é artista plástico. Atua nos meios expositivo e editorial explorando a plasticidade da escrita. Sua mais recente exposição individual foi *Gráfico Fágico* (2024, Cabinet du Livre d'Artiste, Rennes, França). Participou de coletivas em instituições como Bienais de São Paulo, Sharjah e do Mercosul, MAM-SP, Instituto Tomie Ohtake, CCSP, MASP, MUBE, Sesc, Museu da Língua Portuguesa, MACBA, MAC Lyon, CGAC, Astrup Fearnley Musset, Bonniers Konsthall. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado na ECA-USP.

Email: fabiomorais1975@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3016-0633>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5548620400471646>

Artigo recebido em 05.08.2025. Aceito em 11.10.2025

ERRO CRIATIVO OU FALHA DE SISTEMAS? O FENÔMENO DAS *HALLUCINATIONS* [ALUCINAÇÕES] NA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL GENERATIVA

Natacha de Souza

David Ruiz Torres

Resumo: Este trabalho tem por princípio investigar técnicas e explorar o potencial criativo e estético das Inteligências Artificiais Generativas nas dimensões do vídeo, focalizando nas chamadas *Hallucinations*, que consistem em uma resposta gerada pela IA que contém informações falsas ou enganosas apresentadas como fatos. Porém, estes erros podem ser vistos não como limitações, mas como oportunidades para novas experiências estéticas dentro das práticas da criação artística.

Palavras-chave: Audiovisual por IA. *Hallucinations*. Inteligência Artificial Generativa. *Prompt* de texto.

CREATIVE ERROR OR SYSTEMS FAILURE? THE PHENOMENON OF *HALLUCINATIONATIONS* IN GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Abstract: This research aims to investigate techniques and explore the creative and aesthetic potential of Generative Artificial Intelligence in the field of video, focusing on so-called *Hallucinations*, which consist of AI-generated responses containing false or misleading information presented as facts. However, these errors can be seen not as limitations, but as opportunities for new aesthetic experiences within the practices of artistic creation.

Keywords: Audiovisual for AI. *Hallucinations*. Generative Artificial Intelligence. Text prompt.

A MÁQUINA COMO FICCIONISTA INVOLUNTÁRIA

Não é de hoje que artistas exploram as novas tecnologias como formas de experimentar e criar determinados feitos práticos. Exemplos de fusão de arte e tecnologia estão mais atuais que nunca e ilustram essas ideias ao explorar a fusão entre corpo, humano, máquina, dados e redes. Artistas como Stelarc (1992) usou de próteses robóticas para estender e modificar o corpo. Neil Harbisson (2004), incorpora uma antena em sua cabeça ligado por microchips para *ouvir* as cores através das vibrações de sua luminosidade. No campo das artes digitais projetos que integram Inteligência Artificial Generativa e realidade aumentada exploram a interconexão entre organismos vivos e sistemas tecnológicos.

Arte e tecnologia já são aliadas há décadas. Waldemar Cordeiro, entre os anos 1960 e começos dos 1970 iniciou uma das mais inventivas carreiras como um pioneiro da arte computacional (Machado, 2015, p. 27), mostrando que estas associações se perpetuam e se fixaram, tanto em ambientes sílicos e até ambientes carbônicos, através da bioarte por exemplo, sendo exemplificado classicamente pela coelhinha de Eduardo Kac (2000). Como decorrer das inovações tecnológicas e sua popularização, ou seja, o usuário final sendo manipulador destas tecnologias, começa-se a questionar o seu uso, além de encontrar potencialidades como ferramenta para criação de obras de arte imersivas e vídeo artísticas, seja por meio de instalações ou pelo uso cinematográfico.

Com o desenvolvimento de Inteligências Artificiais (IA) aplicadas na criação de vídeos feitos unicamente em ambiente de computador como as IA Generativas (IAGen) proporcionaram à produção audiovisual um nível de complexidade jamais visto antes. Machado (2001, p. 5) argumenta que máquinas e programas são, em essência, criações da inteligência humana: materializações de um processo mental, um pensamento que se concretizou em forma física. Sua utilização torna-se cada vez mais comum, incluindo o fato de ser capaz de analisar enormes quantidades de dados e animar imagens exatas.

Nas experiências explorando softwares de IAGen, nem sempre os resultados na qual se espera são encontrados e as constantes tentativas e erros fazem perceber que a IAGen atua num conceito próximo ao de caixa

preta (Flusser, 1983) já explorado na fotografia, na qual seus resultados estão além do controle do seu criador/artista/programador, porém é nestes erros que se percebe que estes não são apenas disruptivos, mas eventos capazes de mostrar inovações ou oportunidade para gerar experiências estéticas tanto para os artistas quanto para os expectadores de suas obras, o que significa que entender como essas *perturbações tecnológicas* podem ser ressignificadas em obras que usam os recursos de audiovisuais na contemporaneidade.

É evidente que os debates a respeito de IA circulam sob o signo do erro, da perturbação e da falha (Lemos, 2024). A natureza disruptiva da IAGen se manifesta tanto em seu uso apropriado, que para alguns pesquisadores, pode ameaçar postos de trabalho (Singh, 2023) ou gerar padronizações artísticas fomentando a perda da originalidade (Machado, 2001; Zylinska, 2020) e, em um nível mais extremo, as próprias questões de moralidade, quanto em seus eventuais equívocos, como a geração de informações imprecisas ou fictícias (Beiguelman, 2021). Embora os benefícios proporcionados pela IAGen, fundamentados em algoritmos de aprendizado, redes neurais e treinamento em extensos conjuntos de dados, sejam amplamente reconhecidos, o debate em torno da tecnologia permanece intrinsecamente vinculado a suas limitações, falhas e potenciais impactos sociais e econômicos adversos.

Os modelos de IA são treinados em dados e aprendem a fazer previsões encontrando padrões nos dados. A aprendizagem estatística destas máquinas depende de dados, mas depende também de uma programação baseada em regras. No entanto, a precisão dessas previsões geralmente depende da qualidade e integridade dos dados de treinamento (Bezerra, Magni, 2024). Se os dados de treinamento estiverem incompletos, enviesados ou falhos, o modelo de IA poderá aprender padrões incorretos, levando a previsões imprecisas ou alucinações [*hallucinations*]. Ou seja, uma resposta gerada pela IA que contém informações falsas ou enganosas apresentadas como fatos.

Dados de treinamento falhos são apenas uma das razões pelas quais as alucinações de IA podem ocorrer. Outro fator que pode contribuir é a falta de um embasamento adequado. Os modelos de IA podem ter dificuldades para entender com precisão o conhecimento do mundo real/

tangível, as propriedades físicas ou as informações fatuais. Essa falta de embasamento pode fazer com que o modelo gere saídas: *outputs*, que, embora aparentemente plausíveis, são realmente incorretas, irrelevantes ou sem sentido. É nesta direção do erro que se encontra “momentos privilegiados para pensar o social e a cultura digital” (Lemos, 2024, p. 76).

Erros, falhas ou perturbações são mais interessantes do que acertos, pois destacam o que gera controvérsia e dirigem a pesquisa para questões de interesse. Percebem os objetos como foco de discussão ético-política e podem ajudar a identificar o que devemos, qualitativamente, analisar no campo da IA e da Arte. Logo, tem sido objeto de artistas que exploram as alucinações de máquinas a fim de experimentar o uso de IAGen sem controle do seu *output*, oferecendo uma visão das tendências tecnológicas como o envenenamento de dados, em que os algoritmos de IA são deliberadamente corrompidos para desafiar as noções tradicionais de criatividade e autoria. A natureza de caixa negra destas redes exige um processo de tentativa e erro, logo, manter uma voz criativa única num campo em que as ferramentas podem ofuscar o artista é um equilíbrio delicado (Betancor et al. 2020).

Entender como os erros digitais podem ser catalizadores de experimentações artísticas relacionando-os com o exemplo da atual alucinação em sistema de IAGen de imagens em movimento, como o Sora e o Midjourney, revelam uma dimensão escondida dos objetos digitais. Por serem mais concretos, os objetos digitais geram uma maior indefinição das origens e consequências de eventos disruptivos. Nesses momentos, pode-se vislumbrar agenciamentos coletivos em torno da cultura digital. A proposta por fim discutida é que tais erros, falhas e perturbações sejam entendidos não como positivos ou negativos, mas como uma forma de apontar potenciais estéticos.

ESTÉTICA ALGORÍTMICA: ARTE, ERRO E AUTORIA NA ERA DAS IAS GENERATIVAS

No livro *Filosofia da caixa preta* (1985), Vilém Flusser orienta suas reflexões para o fenômeno das imagens técnicas, ou seja, aquelas criadas de maneira programática e mediada por aparelhos de codificação.

Diferentemente das imagens tradicionais, produzidas por gestos manuais ou técnicas artesanais, as imagens técnicas nascem da interação entre ciência, tecnologia e programação. Flusser frequentemente utiliza a fotografia como objeto central de análise, considerando-a o primeiro, mais simples e mais transparente modelo desse tipo de imagem. Contudo, suas observações se estendem facilmente a outras formas de imagens mediadas por tecnologia, incluindo as digitais, que, como ele sugere implicitamente, constituem o aspecto mais urgente de sua investigação (Flusser, 1985).

Além disso, o caráter programático das imagens técnicas levanta questões sobre o papel do autor e da originalidade no processo criativo. Se as máquinas já carregam em sua estrutura conceitos e teorias, o autor se torna menos um criador e mais um operador de sistemas programados. Flusser (1985) alerta que essa transição desloca a centralidade da criatividade artística para o design dos próprios programas e aparelhos. Em outras palavras, os dispositivos técnicos não são meras ferramentas neutras; eles moldam e condicionam a maneira como vemos e interpretamos o mundo.

Com a interseção entre algoritmos, aprendizado de máquina [*deep learning*] e IAGen introduz novos desafios epistemológicos e éticos, já que essas tecnologias não apenas representam o mundo, mas o constroem de formas específicas. Assim, o estudo de Flusser conecta-se à para debates mais amplos na filosofia da tecnologia sobre como os dispositivos técnicos mediam nossa relação com o real.

Donna Haraway no seu *Manifesto ciborgue* (1985) propõe um mito político centrado na figura do ciborgue, o que seria uma espécie de híbrido entre a máquina e organismo, como uma metáfora para pensar a respeito de identidades, políticas e, especialmente no texto, feminismos no contexto tecnológico contemporâneo. Essa figura subverte categorias tradicionais e abre espaço para políticas complexas e contraditórias que são fundamentais para enfrentar os desafios explorados na Era da informação. Buscando o texto para nossa atualidade, Donna (1985) traz reflexões interessantes para os aspectos da IA: Sua popularização (no sentido de sujeito) intensifica essa experiência ciborgue, ampliando essa relação entre homem e máquina (impulsos elétricos, dados e

algoritmos) diminuindo as fronteiras entre ideais de privado e público, seja nas esferas virtuais ou reais (tangíveis).

Adentrando nas IAs relacionando as ideias de Haraway (1985), estas são extensões dessas redes tecnológicas, que podem mediar o acesso à informação e moldar discursos e relações sociais. Aqui adentra-se em uma outra questão, uma vez que são máquinas programadas, como *ciborgues não humanos*, elas desestabilizam a ideia de um sujeito vivo (palpável) e autônomo mostrando esse entrelaçamento do humano com o artificial e propondo novos modos existenciais e políticos. A IA pode ser vista tanto como um instrumento de dominação, seja pelo controle algorítmico ou as questões de vigilância – conceitos já visualizados por Foucault (1975) e a distopia de George Orwell (1949); quanto também, como agente de resistência e criação colaborativa ou democrática (Haraway, 1985, p. 79) dependendo do uso e dos contextos na qual for utilizada. As tecnologias digitais e a IA não apenas transformam os corpos e subjetividades, porém desafiam e expandem as práticas políticas, sociais, artísticas e ativistas, propondo alianças complexas e conscientes das contradições e da diversidade das experiências que esta pode proporcionar.

Usando pesquisadores mais recentes, André Lemos propõe em seu artigo de 2024, aborda como esses fenômenos podem ser analisados sob uma perspectiva metodológica e epistemológica. Lemos (2024, p. 77-78) define *erros, falhas e perturbações*, que com essas distinções ajudam a compreender como os objetos digitais se revelam e interagem no ambiente sociotécnico. Além, o texto explora o fenômeno das *alucinações algorítmicas*, especialmente em IAs Generativas que produzem informações errôneas ou irreais devido a inconsistências nos modelos ou dados de treinamento. Lemos utiliza diálogos com o ChatGPT (OpenAi) para exemplificar como esses erros podem causar confusão e gerar falhas em aplicações práticas revelando as limitações e os riscos desses sistemas (Lemos, 2024, p. 79-83). Porém, o mesmo percebe que erros, falhas e perturbações são mais reveladores que os acertos, pois expõem os limites dos sistemas digitais e direcionam a pesquisa para questões éticas e políticas. Ao invés de apenas corrigir erros, Lemos sugere usá-los como ponto de partida para uma nova abordagem de exploração, percebendo como os objetos técnicos moldam as relações humanas e coletivas (Lemos, 2024, p. 87-88).

As problematizações a respeito da padronização da obra de arte criada em ambiente virtual, por exemplo, são evidentes, com isso, Lev Manovich (2024) destaca outra questão fundamental; existe uma diferença entre a compressão aplicada na arte humana e na IA. Enquanto as obras de arte humanas combinam frequentemente padrões gerais com detalhes concretos e únicos, as IAGens tendem a partir de probabilidade e estatística, preservar apenas as associações e características mais comuns, o que resulta em uma estética mais esquemática e agregada. Embora as IAGens possam, por vezes, gerar detalhes específicos e variados, enfrentam maiores desafios ao tentar replicar a individualização presente nas obras de artistas.

Joanna Zylińska (2024), por outro lado, critica a ideia de que a IAGen não possui qualquer forma de intencionalidade ao criar imagens, pois isso implica uma visão limitada que assume que o mundo e suas representações podem ser entendidos e representados de forma completamente objetiva e precisa. Por isso, a autora sugere que, em vez de vermos a IAGen como um fracasso na criação de verossimilhança, deveríamos encará-la como ferramenta que abre novos diálogos e provocações sobre a relação entre a palavra e a imagem, entre o mundo e sua representação (Zylińska, 2024, p. 239-240).

As reflexões aqui relacionadas encontram ressonância nas discussões contemporâneas sobre diversas questões que circulam neste evento de arte e tecnologia, como os aspectos de virtualidade, questões acerca de autoria com o advento e a super popularização das IAGen, revelando todo um percurso que vai desde os dispositivos técnicos até a superação da técnica e que estes fazem parte de uma certa mediação do mundo e atua ativamente em sua (re)construção. As contribuições de autores que problematizam algumas questões que estão em extracampo, ou às margens das questões apenas técnicas, como Beiguelman (2021), Lemos (2024), Manovich (2024), Zylińska (2024) ampliam esse debate ao evidenciar que as imagens digitais, suas falhas e estéticas, assim como os modos de ver que produzem, estão imbricados em disputas epistemológicas, políticas e ontológicas. Mais do que temer a presença das IAs no campo criativo, é preciso compreendê-las como agentes que de certa forma nos obriga a reconfigurar e repensar questões de ideias de realidade, autoria e criação.

UMA ANÁLISE DAS ALUCINAÇÕES [HALLUCINATIONS] EM MODELOS DE LINGUAGEM GENERATIVA

A incorporação de técnicas digitais representou uma transformação significativa que não somente moldou as produções audiovisuais em geral, como também as próprias narrativas em toda a sua forma no sentido que como essas histórias são percebidas pelo artista e pelo espectador. Nesta questão, é possível questionar a relação da arte e as questões tecnológicas desde sua concepção e sua constante mudança, na qual se entende uma relação intrínseca com os componentes da tecnologia (Gell, 1992).

Com a questão da tecnologia cada vez mais presente e democrática e, também, cada vez mais próxima, surge uma espécie de “encantamento da tecnologia” (Gell, 1992, p. 02), termo cunhado pelo autor na qual explica uma espécie de *dimensão mágica* onde os processos ainda estão em descoberta, em um campo de incertezas. Porém, as incertezas não retiram a possibilidade de conhecimento.

Incertezas possuem um alto valor uma vez que levam as experimentações. Uma das capacidades humanas mais importantes é justamente aprender: nós evoluímos a partir de experiências passadas e aprendizados que foram adquiridos ao longo do tempo como humanidade. Esta virtude humana foi objeto de estudiosos da computação que queriam reproduzir em máquinas. Ian Goodfellow (2014), por exemplo, introduziu as arquiteturas em rede através de máquinas, chamadas redes adversativas generativas (GAN), com a intenção de aprender padrões visuais e comportamentais de forma profunda ou conhecida como *deep learning*.

Uma questão interessante é que para criar uma imagem por IAGen, são necessárias diversas tentativas, até encontrar um resultado próximo do que deseja. Neste sentido, chega-se no que se evoca nesse trabalho: mas e quando a IAGen erra? Quando mostra um resultado falso ou não esperado como um fato? Cientistas da computação nomeiam esse aspecto como *alucinação*. Esse termo faz uma analogia vaga com a psiquê, em que a alucinação normalmente envolve percepções falsas. Entretanto, há uma diferença fundamental, na qual a alucinação na IA está associada a respostas errôneas em vez de experiências perceptuais.

Já existe uma linha de raciocínio das alucinações de IAGen usadas como discernimento de informações falsas. Beiguelman (2021) faz menção da IA e sua capacidade cada vez maior de criar imagens (estáticas e em movimento) extremamente realistas e facilmente adaptáveis a diversas situações. É nesse contexto que se localiza a discussão sobre as *deepfakes*. Cita como exemplo o projeto do site *This person does not exist*, de Philip Wang (2019): uma IAGen que cria imagens de rostos de pessoas que não existem. Usando uma base de dados disponível na internet, de pessoas reais, cria-se rostos usando esses dados a cada atualização de página, de forma que não se repete. Lá, encontramos uma série de imagens geradas por programação algorítmica com grande requinte na adaptação de detalhes dos rostos, que suavizam e naturalizam as imagens de pessoas que não existem na realidade (Beiguelman, 2021, p. 132).

Existem várias razões para a alucinação de IAGen acontecer, como as limitações de treinamento, uma vez que a IAGen é treinada em vastos volumes de texto, e a forma como aprende a gerar respostas não envolve entender o mundo ou verificar a verdade, mas sim reconhecer padrões em dados e prever a sequência mais provável de palavras (Bender *et al.*, 2021); a falta de verificação de fatos, pois a IAGen não possui mecanismos embutidos para verificar a precisão de suas respostas (Zellers *et al.*, 2019); os dados de treinamento que podem estar contaminados, já que os dados retirados de várias fontes da internet podem conter informações incorretas, tendenciosas ou especulativas (Marcus, 2020); além de que a IAGen pode interpretar incorretamente perguntas ambíguas, gerando respostas que não condizem com o contexto ou o significado pretendido pelo usuário (Brown *et al.*, 2020); por fim, o acúmulo de informações registradas também potencializa as alucinações (Bommasani *et al.*, 2021).

Nestes aspectos, no campo artístico, artistas têm explorado esse fenômeno da IAGen como uma abordagem estética. Entre eles, encontra-se o artista Mario Klingemann: um dos principais pioneiros do movimento da arte com IA Generativa. Ele combina a mente analítica de um programador com o fervor criativo de um artista, gerando assim novas composições com o suporte da IAGen.

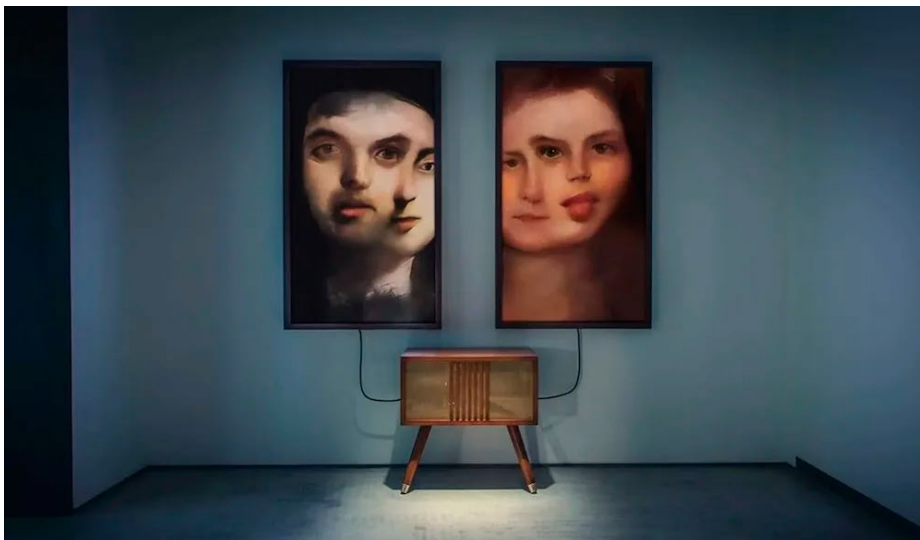


Figura 1. Mario Klingemann, *Memórias de transeuntes I*, 2018. Instalação, 2 TVs de 4k com uma GPU de IA Generativa customizada em um móvel de madeira, 233 x 208 x 55 cm. Foto de Onkaos. Fonte: <https://onkaos.com/work/memories-of-passersby-i-companion-version/>.

A Figura 1 revela uma parte da instalação visual do artista Mario Klingemann, artista central na arte contemporânea que utiliza IAGen e dados como matéria-prima criativa. A obra em questão gera retratos em tempo real usando redes neurais. Trata-se de um sistema computacional oculto dentro de um móvel de aparência antiga. Klingemann (Marnie, 2025) afirma que a arte não reside nas imagens que desaparecem, mas sim no *prompt* que as cria. Isso a diferencia de outras obras de arte geradas por IA que chegaram a leilão: a maioria das quais consiste em uma única imagem imutável gerada por um algoritmo, ou seja, nesta obra de Klingemann o próprio algoritmo é o núcleo da peça.

O artista ainda explora outras questões acerca da IAGen. Klingemann percebe que a Inteligência Artificial Generativa e os computadores têm a capacidade de libertar do que ele chama de “amarras das tradições existentes” (Marnie, 2025). Klingemann explica:

No fim, você fica limitado ao que viu, ouviu ou leu, e é muito difícil mudar isso. Algumas pessoas usam drogas para fazer isso — para criar conexões ainda mais absurdas. Mas uma máquina

permite provocar isso à força. Porque é muito mais fácil causar uma falha, ou desviar o curso, do que um cérebro humano. No processo de fazer isso, muitas vezes acontecem coisas interessantes e inesperadas (Klingemann *apud* Marnie, 2025a).

Klingemann usa o que acerca as *hallucinations* em IAGen, na qual ele chama no seu processo criativo de *falha neural*. No trecho da obra apresentada abaixo (Figura 2), há para o artista o reconhecimento de que erros e falhas de IAGen podem causar interrupções ou mudanças inesperadas, o que no geral é frequentemente visto como algo negativo. Porém, podem ser vistos como catalisadores para inovação e busca de novas estéticas aplicadas às artes visuais. É possível perceber que os erros em IAGen podem ser vistos além de disruptivos: também como uma questão estética inovadora assim como sua desordem se tornar potências poéticas.



Figura 2. Mario Klingemann. *Neural Glitch / Mistaken Identity*, 2018. Inteligência Artificial Generativa por GAN. Captura de tela: Mario Klingemann. Fonte: <https://quasimondo.com/2018/10/28/neural-glitch/>.

A obra *Neural Glitch* de 2018 (Figura 2) é uma técnica que Klingemann começou a explorar com o uso de GANs totalmente treinadas (Redes Generativas Adversariais) alterando, excluindo ou trocando aleatoriamente seus pesos já treinados. Para o artista:

Devido à complexa estrutura das arquiteturas neurais, os *glitches* introduzidos dessa forma ocorrem tanto em nível na textura quanto semântico, fazendo com que os modelos interpretem erroneamente os dados de entrada de maneiras interessantes: algumas das quais poderiam ser vistas como vislumbres de uma criatividade autônoma (Klingemann, 2018b).

Um aspecto curioso desse processo é que, de um lado, os mesmos dados de entrada podem gerar resultados muito diferentes, dependendo do tipo de *glitch*; e, ao mesmo tempo, diferentes dados de entrada, quando transformados pela mesma cadeia de modelos corrompidos, resultam em um estilo coerente e exibem as mesmas interpretações semânticas distorcidas.

Essas experiências de Klingemann e outros artistas que estão adentrando neste universo ainda pouco explorado do erro, das falhas e perturbações que as IAGen conseguem mostrar, podem auxiliar na redefinição e descobrimento dos limites entre arte e criatividade e tecnologia, permitindo que sejam reinterpretados como expressões artísticas e potenciais consistentes nas artes visuais contemporâneas. Essas imperfeições geradas pelas máquinas se tornam pontos de partida para reflexões sobre a colaboração humano-máquina, na qual o erro além de desvio se torna uma oportunidade para expandir a experiência estética e abrir novas possibilidades narrativas e visuais.

Também, é válido destacar que muitas questões associadas à IAGen estão em discussão como a programação tendenciosa e a falta de regulamentação legal, ou seja, a ausência de regulamentações abrangentes sobre IA, tanto em nível nacional quanto internacional. Já no campo da arte, uma preocupação recorrente é a possibilidade de que a IAGen possa levar à padronização e homogeneização das criações artísticas. Como a IAGen se baseia em algoritmos e modelos de treinamento, há o risco de que a produção artística se torne

excessivamente uniforme, reduzindo a originalidade e a diversidade das obras e, conseqüentemente, seu apelo e valor para o público.

Percebe-se assim que o artista aqui destacado demonstra como a IAGen pode ser utilizada para reinterpretar histórias, criar linguagens visuais e explorar o diálogo entre o humano e o computacional, transformando erros e limitações em oportunidades criativas. No entanto, é crucial abordar criticamente questões éticas, culturais e sociais inerentes ao uso dessas tecnologias, especialmente no que diz respeito à diversidade de referências e à influência de contextos socioculturais dominantes no treinamento de máquinas. Logo, verifica-se que a IAG quando empregada com intencionalidade e consciência crítica, pode enriquecer o campo artístico e promover reflexões profundas sobre a natureza da criatividade e da estética na era digital.

CONCLUSÕES

O trabalho aqui apresentado visa compreender a interseção entre arte e tecnologia, sobretudo as IAGen. Proporcionando novas práticas de colaboração humano-máquina, posicionando o artista não apenas como um criador, mas como um operador crítico e criativo que interage com a IAGen para explorar novas possibilidades estéticas. Ao apresentar as falhas como catalisadoras de inovação e transformação artística, a pesquisa contribui para a expansão dos limites do que consideramos criatividade e estética na era digital, reafirmando o papel da arte como um espaço de experimentação e reflexão sobre as relações entre tecnologia, sociedade e cultura.

Espera-se também que a pesquisa possa oferecer uma contribuição significativa para a compreensão crítica das falhas e alucinações das IAGen, redefinindo esses fenômenos não apenas como limitações técnicas, mas como eventos criativos e estéticos que expandem as possibilidades no campo do audiovisual. Ao adotar uma abordagem que ressignifica o erro, espera-se construir um marco teórico que amplie os debates sobre o papel da IA na criação artística. Esse estudo também poderá estabelecer novos diálogos sobre as implicações éticas e culturais do uso dessas tecnologias, com destaque para a forma.

Além disso, no campo audiovisual, percebe-se que ao demonstrar como as alucinações de IA podem desafiar a padronização estética frequentemente associada ao uso dessas tecnologias, mostra-se que, longe de limitar a criatividade, essas falhas podem ampliar o repertório artístico, oferecendo novas formas de expressão e experimentação visual. Assim, a adoção de IAGen em produções experimentais e comerciais, reforça a necessidade de equilibrar a inovação tecnológica com a manutenção da diversidade cultural e artística.

Já no aspecto cultural e social, é necessário conceber uma aproximação entre a arte e o público, ao abordar os erros da IA como elementos que humanizam e tornam as obras mais acessíveis. A exploração de falhas como oportunidades estéticas pode estimular um debate mais profundo sobre as dinâmicas sociotécnicas que moldam as IAGen e os impactos dessas tecnologias na cultura digital contemporânea.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da Imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu, 2021.

BENDER, Emily M.; GEBRU, Timnit; McMillan-Major, Angelina; SHMITCHELL, Shmargaret. On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big? In: **Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency**. New York: Association for Computing Machinery, 2021.

BETANCOR, José; FINN, Daniel; GARCÍA, Ana; MATA, Ana Laura. Artificial Intelligence in Contemporary Art: Is it Possible to Preserve the Algorithm? **Electronic Media Review**, The postprint publication of AIC's Electronic Media Group, v. 6, 2020.

BEZERRA, Daniela Barros; MAGNI, Carla Toma. Experimentações tecnopoéticas com IA generativa: desafios para a criação de imagens etnográficas. In: **ENCONTRO VIRTUAL DA ABCIBER**. Simpósios e Encontros da ABCiber, GT2 Estratégias de comunicação em ambientes digitais, 2024.

BROWN, Tom; MANN, Benjamin; RYDER, Nick et al. Language Models are Few-Shot Learners. In: LAROCHELLE, H., RANZATO, M., HADSELL, R. (ed.). **NIPS '20**: Proceedings of the 34th International Conference on Neural Information Processing Systems. Red Hook: Curran Associates Inc., 2020

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Hucitec, 1983.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

GELL, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: COOTE, Jeremy; SHELTON, Anthony (eds.). **Anthropology, Art and Aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GOODFELLOW, Ian; POUGET-ABADIE, Jean; MIRZA, Mehd *et al.* Generative adversarial nets. In: GHAHRAMANI, Z.; WELLING, M.; CORTES, C.; LAWRENCE, N. D.; WEINBERGER, K. Q. (eds.). **Proceedings of the 28th International Conference on Neural Information Processing Systems**. Volume 2. Cambridge: MIT Press, 2014.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: **HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue e outros ensaios**: ciência, tecnologia e feminismo-socialista nos anos 1980. Tradução: Paula Sibília. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KLINGEMANN, Mario. Mario Klingemann – Artist Profile (Photos, Videos, Exhibitions). AIArtists.org. Disponível em: <https://aiartists.org/mario-klingemann>. Acesso em: 09 nov. 2025a.

KLINGEMANN, Mário. Neural Glitch / Mistaken Identity. **Quasimondo**, 28 out. 2018. Disponível em: <https://quasimondo.com/2018/10/28/neural-glitch/>. Acesso em: 09 nov. 2025b.

LEMOS, André. Celulares, funções pós-midiáticas, cidade e mobilidade. **Urbe**. Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management), v. 2, n. 2, 2010.

LEMOS, André. Erros, falhas e perturbações digitais em alucinações das IA generativas: tipologia, premissas e epistemologia da comunicação. **MATRIZes**, São Paulo, v. 18, n. 1, 2024.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. São Paulo: USP, 2001.

MACHADO, Arlindo. Waldemar Cordeiro: o brasileiro precursor da arte mediada por computadores. **Revista Eco-Pós**, n 18. 2015.

MANOVICH, Lev. The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production? **Critical Inquiry**, v. 35, n. 2, p. 319-331, 2008.

MANOVICH, Lev. ARIELLI, Emanuele. **Artificial Aesthetics**: Generative AI, Art and Visual Media. 2024.

ORWELL, George. **1984**. Tradução: Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SINGH, Aditi. Future of animated narrative and the effects of AI on conventional animation techniques. In: **7th International Conference on Computation System and Information Technology for Sustainable Solutions**. 2023.

WANG, Phillip. **This Person Does Not Exist**. Disponível em: <https://thispersondoesnotexist.com/>. Acesso em: 26 jul. 2025.

ZELLERS, Rowan; HOLTZMAN, Ari; BURNS, Hannah et al. Defending Against Neural Fake News. **Advances in Neural Information Processing Systems**. 2019.

ZYLINSKA, Joanna. **AI Art**: Machine Visions and Warped Dreams. London: Open Humanities Press, 2020.

ZYLINSKA, Joanna. La inteligencia artificial en la creación artística: entrevista a Joanna Zyliniska por José Vertedor; traducción de Ignacio López. In: **Umática**: revista sobre creación y análisis de la imagen, Málaga/Granada, n. 6, p. 173–190, 2024.

Natacha de Souza é doutoranda em Interartes e Novas Mídias pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) como bolsista pela Fundação de Amparo à pesquisa do Espírito Santo (FAPES), com ênfase em estudos sobre Inteligência Artificial, explorando seus erros como caminhos estéticos. Artista e animadora digital, é Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Também atua como professora do Departamento de Design e Desenho Industrial da mesma universidade.

Email: natacha.s.arte@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2898-8272>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9632018305326219>

David Ruiz Torres é professor do Departamento de História da Arte da Universidade de Málaga (Espanha) e Professor da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES no Programa de Mestrado e Doutorado em Artes (PPGA) (2014-2025). Possui Graduação em História da Arte (2008), Graduação em História (2009), mestrado em História da Arte: conservação e tutela del patrimônio histórico (2010), e mestrado profissional em Museologia (2012) todos eles pela Universidade de Granada (Espanha). Doutorado em Arte pela Universidade de Granada (2013) e Pós-doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado (2014-2019).

Email: druiztorres@uma.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2458-2992>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0455058699179367>

Artigo recebido em 05.08.2025. Aceito em 05.11.2025

DESORGANIZAÇÕES DA FORMA E DA MATÉRIA EM GORDON MATTA-CLARK

Osvaldo Fontes Filho

Letícia Tavares de Castro

Resumo: Gordon Matta-Clark (1943-1978) incorpora em suas intervenções um caráter destrutivo, motivado pelo que se arruína. Ressaltam-se, aqui, gestos de desvios de estabelecidas especificidades; protocolos para anarquizar constructos, desorientar sensações espaço-temporais. Ao focalizar alguns dispositivos de (des)montagens de Matta-Clark, este texto aponta para deslocamentos e disfuncionalidades próprios a certa poética da forma e da matéria em desorganização.

Palavras-chave: Forma. Matéria. Ruína. Entropia. Inespecificidade

DISORGANIZATIONS OF FORM AND MATTER IN GORDON MATTA-CLARK

Abstract: Gordon Matta-Clark (1943-1978) embodies a destructive character, motivated by what is the ruined. In this text, we will highlight gestures for diverting established specificities, some protocols to anarchize constructs and disorient space-time sensations. Focusing on Matta-Clark in his dismantling and deconstructions works, this paper points to sensations of displacement and dysfunctionality typical of a certain poetics of form and matter in disorganization.

Keywords: Form. Matter. Ruin. Entropy. Nonspecificity

No primeiro dia de janeiro de 1971, a pele artificial criada pelo artista estadunidense Gordon Matta-Clark explodiu. As causas permanecem desconhecidas e o artista precisou incendiar o resto da obra *Ágar*, também conhecida como *Incendiary Wafers* (1970-1971). Não é difícil especular o motivo da explosão: o artista apreciava manipular matérias instáveis, misturar substâncias orgânicas e inorgânicas, experimentar mutações da matéria a partir de “tecidos-quase-peles de vida dormente” (Lee, 2001, p. 43, tradução nossa)¹. É preciso lembrar aqui a particular atração de Matta-Clark por matérias indomesticáveis, seu interesse por imagens sem forma fixa. O artista mesmo assinala, contra uma arte conduzida formalmente, que “as coisas morrem conforme se tornam formais [...] quando uma coisa não tem mais alguma vida, ela parece ter muita manipulação pela manipulação” (Matta-Clark *apud* Leite, 2018, np).



Figura 1. Gordon Matta-Clark. *Photo-fry*, 1969. Mídia mista, 35,7 × 28,2 × 3,7 cm.
Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/200036/photo-fry>.

¹ No original: “skinlike fabrics of dormant life”.

Tal anseio por desconstrução, não sem consequência para a ideia mesma de autonomia da arte (Alliez, 2016, p. 55), bem poderia ser emblematizado pela obra *Photo-fry* (Figura 1), de 1969: um filme Polaroid posto ao fogo se distorce, racha e as imagens que ele carregava diluem-se ao ponto da indistinção. Para Pamela Lee (2001, p. 40), autora que sistematizou pela primeira vez uma análise crítica das obras do artista, essa criação se assemelha a uma pele carbonizada. O trabalho é descrito como uma emulsão borbulhante de Polaroids e folhas de ouro, um amálgama que, segundo relatos, exalava um desagradável odor. Trata-se, no fim das contas, de uma processualidade de investida contra um suporte de indicialidades, de representações formais.

Já em trabalhos como *Splitting* (Figura 2), de 1974, e *Conical Intersect* (Figura 3), de 1975, Matta-Clark procede ao que ficou conhecido por *buildings cuts*: prédios em áreas marginais, fadados à demolição, têm seus espaços retalhados, trespassados, abrindo pontos de vista inusitados a partir de uma perspectiva desordenada. Em um dos capítulos do seminal *Formless: A User's Guide*, projeto de resistência crítica e desafio à versão convencional da história da arte moderna a partir do motivo do *informe*, Rosalind Krauss (1997, p. 191, tradução nossa) sustenta que Matta-Clark propõe “atacar o edifício como um todo, como um objeto em crise”², suas perfurações arquitetônicas, a um tempo complexas e belas, constituem aberturas inequívocas a uma experiência perceptiva arrancada de suas familiaridades:

[...] como se de repente se percebesse que não era possível diferenciar entre a seção vertical e o plano horizontal (uma indiferenciação perceptiva particularmente perigosa num pedaço de queijo suíço cheio de buracos que refletem um no outro em todas as direções), como se para aprender “o que é o espaço” fosse primeiro necessário perdermos o controle como seres eretos (Krauss, 1997, p. 191, tradução nossa)³.

2 No original: “[...] to attack the building as a whole, as an object in crisis”

3 No original: “[...] as one suddenly realized that one could not differentiate between the vertical section and the horizontal plan (a perceptual nondifferentiation particularly dangerous in a piece of Swiss cheese full of holes reflecting one into the other and in all directions), as if in order to learn “what space is,” it was first necessary that we lose our grip as erect beings”.

A alusão de Krauss às sensações de *limite* e de *vertigem* observa uma pauta batailliana para a modernidade: para “aprender o que é o espaço”, Georges Bataille (1897-1962) preconizava a saída das perfumarias da arte e a frequência de situações nas quais o ser desaba literalmente de sua condição ereta. Um claro rebaixamento da arte asséptica que ilusoriamente oferece a impressão de que formas estáveis são sustentáculos da percepção do mundo. Assim, em *Conical Intersect*, o prédio parece adquirir o aspecto de “um lugar misterioso e decrépito” (Lee, 1998, p. 66), aberto a possíveis perigos, assustador como uma casa abandonada. Por força da escala dos cortes, o observador estaria diante de algo com inegável capacidade de flertar com o abismo.



Figura 2. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, 1975. Fotomontagem de duas fotografias em papel de gelatina e prata, 43,34 × 37,47 cm.

Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/379723>.



Figura 3. Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1975. Impressões cromogênicas montadas em placa. 101,6 x 76,2 cm. Fonte: The Metropolitan Museum, Nova York, Estados Unidos da América.

Diga-se que em todos esses trabalhos de desestruturação das formas e de alteração da matéria, Matta-Clark se aproxima de um conceito-chave: a *entropia*, uma das três frentes de releitura do modernismo que *Formless: A User's Guide* (1997) propõe junto com o caos e a *desorientação*. A noção de entropia, como se sabe, refere o processo transformador a que estão submetidos os elementos do mundo. As matérias se desgastam porque necessariamente perdem energia ao longo do tempo. Indiretamente, a entropia aponta para um devir inequivocamente moderno da sensibilidade: da preservação ao dispêndio, do armazenamento à dispersão, de uma forma tectônica ao dismantelamento extático. Fato é que a entropia é conceito bastante utilizado por Robert Smithson, artista conhecido por audaciosas intervenções na natureza. Tomando emprestado um conceito da física que nomeia o grau de desordem e perda de energia em um sistema de modo a pensá-lo para a prática artística, Smithson alerta para a impossibilidade de recuperar um estado original:

a entropia é da ordem do irreversível, aponta para a obsolescência. Com o que preconizar uma intencionalidade artística motivada pelas mudanças de estado: “condensação, solidificação, cristalização, gravidade e decomposição” (Martins, 2010, p.111).

Com efeito, a entropia da arquitetura, sua inevitável perda de qualidade pela usura patrocinada por um urbanismo selvagem, não deixa de apontar inequivocamente para o esfacelamento das cidades sob o peso da concentração social. Um paradigma de caotização para a arte contemporânea em seu viés mais inconformista – “entropia e nenhum sentido [...] entregues ao mais intenso transtorno dos sentidos”, como assinala a artista Leila Danziger (2012, p. 22-23). Pode-se, pois, compreender porque, quando de sua viagem a Yucatan em 1969, Smithson não fotografe ruínas maias, mas a reforma do hotel em que ficou hospedado. Para ele, a transformação do prédio contrastava com o aspecto arruinado de sua estrutura. Na obra *Hotel Palenque* (Figura 4) é possível ver que o que o interessava era a concorrência em um mesmo edifício entre as novas intervenções e os sinais de sua decrepitude (Bois, 1997, p. 187).



Figura 4. Robert Smithson. *Hotel Palenque*, 1969. Fonte: Smithson, 1995, p. 4.

Importaria notar, ainda, como os registros fotográficos de *Hotel Palenque* procuram o vazio como centralidade do foco. A propósito, a poeta e ensaísta Anne Carson se apropria do conceito de *decreation* da filósofa francesa Simone Weil para descrever um estado de *decriação* ou *descriação*, algo da ordem de um "agir de maneira a inutilizar o centro" (Nascimento, 2022, p. 215). Trata-se de uma operação que difere da mera destruição: um modo de "fazer com que aquilo que foi criado passe pelo incriado"; a destruição não seria mais que um processo pelo qual "aquilo que foi criado passe pelo nada" (Weil, 2020, p. 66). Assim, o centro deixa de ser o ponto de referência ou área de convergência de um olhar integrador. Seu esvaziamento aponta para uma franca fractalidade: ao perder seu centro, o espaço tende a craquelar, preenche-se de fissuras, descontinuidades e vazios. O olhar, por sua vez, é convidado a percorrê-lo em uma rítmica de deriva e descontinuidade.

Fato é que a entropia conceitualizada em Smithson encontra em Matta-Clark rentabilidade criativa ao focar o objeto no momento mesmo de sua ruína, por instabilidade da forma ou deslocamento da matéria. Os prédios perfurados, as tectônicas cortadas, o rolo fotográfico carbonizado, a pele artificial implodida, são todos resultados de atos que aspiram ao novo a partir de estruturas em estado de decomposição e degradação. A matéria arruinada interessa por ser coisa alterada, desligada das consignações de identidade e de funcionalidade.

Faz parte do caráter destrutivo abrir caminhos por entre as ruínas, aponta Walter Benjamin (1986, p. 188): "em nada vê permanências, precisamente porquê vê em todos os lugares caminhos". Vale lembrar como Tatiana Cuevas e Gabriela Rangel, curadoras responsáveis pela única exposição individual de Matta-Clark no Brasil, observam nas obras do artista a manipulação do arruinado como uma escolha por caminhos subalternizados pela voracidade moderna:

Os edifícios que tiveram intervenção de Matta-Clark não tinham identidades históricas ou culturais definidas, pois eram ruínas urbanas (ou suburbanas) sem atributos nem valor estético. Daí a importância de seu gesto alegórico efetuado em lugares destinados, por sua função e história, à desapareição. Por outro lado, esse gesto dismantela as noções do que se considera

e se valida como histórico e a ideia de monumento. Por isso, Matta-Clark nunca considerou intervir em um edifício de Le Corbusier ou Mies van der Rohe, mas sim mostrar as camadas invisíveis de formação histórica a partir de espaços anônimos, fantasmáticos e sem memória (Cuevas & Rangel, 2010, p. 33).

Com seus gestos cortantes, Matta-Clark se volta para construções anônimas, que mobiliam o tecido urbano sem veleidades estéticas. Esses espaços no limiar do desaparecimento são portadores de memórias anônimas soterradas por camadas do tempo. São espaços estratificados – *Splitting* (1974) não deixava de ser uma negação cortante de um espaço consagrado da vida moderna, a residência unifamiliar. Como mostra Benjamin, a ruína é um espaço de muitas coexistências: nela colidem a noção de passado, presente e futuro, interioridade e exterioridade. Razão porque os rasgos do artista são geradores de passagens, aproximam-se do trabalho do cupim que “corrói por dentro, redefine internamente, cria caminhos e passagens onde antes havia apenas solidez” (Petry, 2013, np).

Criando com a ruína e seus esboroamentos, Matta-Clark estabelece um diálogo com espaços vestigiais, afasta-se de obras estáticas, celebrativas ou funcionais, favorece a vida “em detrimento da monumentalização da morte” (Petry, 2013, np). Em *Splitting* (1974), uma casa suburbana condenada à demolição é dividida ao meio. A intervenção cria vestígios: a documentação dos procedimentos de algum modo possibilita uma sobrevida ao que se destinava à irrelevância. Um acontecimento racha ao meio a indiferença do olhar. Tanto em *Agar e Photo-fry* quanto em *Conical Intersect* e *Splitting*, percebe-se como o artista manipula o colapso e o desabamento da matéria, desvelando no espaço uma espécie de iminência perene. “Fazer o corte certo em algum lugar entre o apoio e o colapso”⁴, lê-se em uma nota manuscrita nos arquivos do artista. Em outra nota, encontra-se rasurada a frase: “O espaço, o ar cai atrás de você enquanto você se move”⁵ (Matta-Clark, 1969-1971), aspiração um tanto titubeante ao caminho desimpedido (do olhar?).

4 No original: “making the right cut somewhere between the supports and collapse”.

5 No original: “*the space the air falls behind you as you move*”. [termos aqui destacados em itálico originalmente se encontravam tachados]



Figura 5. Gordon Matta-Clark. Impressões de *Office Baroque*, 1977. Fonte: Museu Guggenheim, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

Merece menção o fato desse trabalho de cortes e rasgos imigrar perfeitamente para o registro da manipulação imagética que se encarrega de preservar de certo modo processualidades fadadas ao efêmero. Registre-se, aqui, a leitura descritiva que Éric Alliez oferece de *Office Baroque* (Figura 5), fotomontagem *cibachrome* de complexa disposição datada de 1977, enfatizando o reviramento da espacialidade por força de uma cinemática com ares de inquietante fantasmagoria:

superposições de planos que se emaranham de uma maneira indescritível a partir do ponto de vista não mais rigorosamente vertical: os cortes se recortam entre si, as vigas conservadas os barram suscitando ângulos de visão divergentes (por cima/por baixo) que acentuam os fenômenos (visto) de cima, portas que batem no vazio tomadas em uma “panorâmica de arabescos” que apenas podem ser vistas através da colagem em 45 graus de duas fotos... As conexões enviesadas dos negativos terminam por revirar o espaço, alucinando todas as suas direções (até fazer a fachada desmontada/remontada dançar em uma sequência de fotos tomadas de fora com vistas para o interior), as perfurações deslocadas das bordas das fotos vizinhas fazem os planos deslizarem e entrarem em fricção (como em um tempo cinemático abstrato com durações compostas), enquanto que as cores Cibachrome artificialmente montadas terminam de des-realizar a cena superexpondo — com a coreografia dos cortes/*cuttings* que não são tanto fotografados, mas fotograficamente prolongados e intensificados ou “revelados” nas montagens — a sua inquietante estranheza (Alliez, 2016, p. 63-64; grifos do autor).

Nota-se como o artista joga com os registros de processos de desrealização: ele monta, desmonta e remonta a imagem a fim de revelar na forma o mutável, o impreciso, o residual. Em qualquer de suas intervenções, nos edifícios estranhamente desventrados, na criação de uma pele viva que se autoincendeia, na manipulação de películas carbonizadas e malcheirosas, o que o artista movimenta são processualidades afeitas aos dejetos, aos restos. Quanto à documentação de tais processualidades (Figura 6), ela induz no artista uma inequívoca reflexão sobre os limites dos *media* em face da irregularidade de seus objetos e da indefinição dos espaços que registram. Com efeito, as fotografias de fachada de seus *buildings cuts* nada transparecem de planos interiores em fricção, mantém na opacidade suas conexões enviesadas, a intransitividade de suas angulações divergentes. No interior, entende-se, o que se fragiliza com a instabilidade perceptiva é a informação estética.

Na verdade, reconhece-se ali uma “matéria fora do lugar”, como a nomeia Anne Carson (2023). Talvez a sujeira seja uma forma de lhe



Figura 6. Gordon Matta-Clark. Vista da demolição da obra *Conical Intersect*, 1975. Fotografia, 26,9 x 39,9 cm, Paris, França. Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/477507>.

dar um indexador. Para o pensamento grego, sempre cioso das delimitações (os Universais das disciplinas), deslegitima-se tudo quanto confunda categorias ou escamoteie formas. De fato, a sujeira desafia os limites, torna as coisas heterogêneas, atravessa barreiras que pareciam intransponíveis. Ao propor obras à beira do colapso, Matta-Clark faz de suas criações matérias à deriva, matérias que se deslocam e transformam o espaço que contaminam com sua instabilidade improvisada. Afinal ele retira o véu de funcionalidade das formas, revela por seus cortes e furos que estruturas estáticas – com aquelas da sintaxe arquitetural – podem se alterar, que o espaço é “descontínuo como se é vigarista”, para desconcerto, diga-se, dos pudicos cujo olhar se desvia “deste incorrigível que infringe as regras”, para usar dos termos conhecidos de Bataille (1970). Nesse sentido, as intervenções de Matta-Clark visam a instabilização dos espaços-abrigos, criando sensação de inquietude em lugares deserdados de seus elementos construtivos ordinários e securizantes.

Uma matéria fora do lugar, instável, incontida, em perda de funcionalidade, pode desabar a qualquer momento como uma lufada de poeira. No verbete *Poeira* do dicionário crítico da revista *Documents*, verbete deveras incongruente diga-se em uma revista de artes, Bataille a descreve como uma força entrópica voraz que invade “as imensas ruínas dos prédios abandonados, dos estaleiros desertos”, preenchendo os velhos espaços de “obsessões, fantasmas, espectros, que o odor carunchoso da velha poeira nutre e intoxica” (Bataille, 1970, p. 197). Alegórica narrativa de um “pesadelo entrópico”, no dizer de Rosalind Krauss (1996, p. 98), neste verbete Bataille trata do sentimento de decomposição como inerente aos novos tempos. O movimento das formas modernas seria inequivocamente entrópico. A poeira para Bataille é espectralidade com virtude indicial: ela reafirma a existência decadente do que encobre. Há, pois, uma ambiguidade na poeira que nutre ao mesmo tempo em que intoxica. Se ela sinaliza para a precariedade inevitável da forma e da matéria, também indicia algo de atraente em toda condição disfuncional, imprevisível, proliferante. “O que realmente me excita, sustenta Matta-Clark, é o ato de desfazer” (Matta-Clark *apud* Bortolucce, 2011, p. 127). O artista não estaria, pois, engajado em sentimentos sinestésicos de abismo, de ruína, sentimentos de partilha do que se fragiliza, se rompe? A intencionalidade artística moderna não deixou de incorporar aquele procedimento “por destruições sucessivas” de que tratava Bataille (1970, p. 253) nos primórdios de uma modernidade metamórfica. Talvez não fosse infundado, aqui, retomar o batailliano motivo de uma *dialética concreta das formas*, expressão que remete ao acaso de sua alteração forçosa e repetitiva, movimento que deixa por fim em nossos suportes de expressão “somente os traços de não se sabe qual desastre” (Bataille, 1970, p. 255), como numa espécie de topologia dos vestígios, dos restos de nosso estojo de astúcias taxonômicas e representacionais.

Em tal obrar alterante das formas, o artista procura por uma deslegitimação da especificidade, uma perturbação das delimitações de seu objeto, de seu próprio gesto. O que permite remeter à perda de especificidade na arte contemporânea, ao transbordamento das categorias em obras que entrecruzam suportes, em plena expansividade das linguagens artísticas, exibindo uma intensa porosidade de fronteiras, uma perda de propriedade:

a expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido idêntico a si mesmo como no sentido limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra (Garramuño, 2014, p. 85).

Pode-se bem dizer que, em seu espírito entrópico, as intervenções de Matta-Clark operam um inequívoco transbordamento dos limites da forma, expandindo-os a estados insuspeitos da matéria, inesperados para certa ortodoxia dos meios expositivos. Sua particular dialética concreta das formas, se assim podemos nomeá-la, desloca a matéria do seu lugar de propriedade, desaloja-a de seu espaço funcional. Acerca do processo de abrir uma fenda em *Splitting* (1974), por exemplo, ele comenta: "todo o evento me proporcionou uma nova percepção sobre o que é uma casa, uma estrutura tão sólida, movida tão facilmente" (Matta-Clark *apud* Solfa, 2009, p. 424). Pode-se, pois, assumir que as intervenções do artista constituem críticas à "noção de espaço convencional", desmantelando a "crença ingênua de que o espaço é estável e constante" (O'Neil, 2008, p. 97). O que nos remete uma vez mais à visão de Bataille do espaço como *locus* de acontecimentos críticos.

Nas obras de Picasso, sustenta Bataille (1970, p. 212), "um deslocamento das formas incita aquele do pensamento": *sui generis* dialética em que formas deslocadas da convenção, por decomposição, tornam-se formas deslocadoras para aqueles que as olham, a ponto de "atemorizar os que ainda têm a petulância de pensar honestamente". Um deslocamento das formas que promove aquele do pensamento: eis a fórmula do valor desestruturante que elas podem assumir, valor de transgressão posto em jogo por toda configuração decisiva do visível. Assim, deslocar a matéria para "fora de lugar" seria também um modo de deslocar o pensamento, reconhecer a necessidade de pensar o visível na chave do instável, mesmo do rebaixado, para fora da "boa forma", de seus sentidos precisos e estáveis.

Com seus deslocamentos e arruinamentos, Matta-Clark não deixa de indicar modos de pensar através de linhas de deriva, de fragmentação, em uma potencialidade crítica ainda útil no entendimento de um gasto ou excesso (da forma, fundamentalmente) que permanecem como critério predominante da modernidade contemporânea. Mesmo porque, como se afirmou acima, o que parece estar em foco aqui é uma particular sensibilidade ao caráter destrutivo com que Benjamin caracterizou certa modernidade, modo de romper limites e recriar outras vias e/ou cenários para uma vontade matérica sem veleidades estéticas.

À guisa de conclusão, talvez se possa tirar algumas observações de cunho metodológico da perspectiva aqui evocada de uma intenção de exaurir a forma e de deslocar a matéria de suas funcionalidades e conveniências. Aquele que se aventura pelo vasto e diversificado arquivo do artista, digitalizado e disponibilizado *on-line* pelo Canadian Centre for Architecture, perceberá de imediato o aspecto disjuntivo de sua obra, vertida em uma heteróclita experimentação em diferentes suportes. De certo modo, a condição fragmentária de suas anotações, dispostas majoritariamente em notas soltas, invariavelmente garatujadas, ressoa suas produções retalhadas e dispersas. Matta-Clark seria, pois, notório representante de uma inespecificidade que bem caracteriza a arte contemporânea, o que nos obriga a um passeio por diferentes suportes e modos expressivos, ao sabor de uma intencionalidade em deriva. Ora, como nos lembra Didi-Huberman (2015, p.133), é necessário olhar para os restos que sobrevivem nos arquivos, “restituindo-os em uma montagem, a única capaz de oferecer uma ‘legibilidade’ [*Lesbarkeit*].” .

Esse movimento de montagem que parece se exigir no resgate de alguma legibilidade, semelhante àquele que o próprio artista fazia em suas colagens, permite conjecturar que Matta-Clark talvez esteja propondo imagens (forçosamente dialéticas) que sobrevivem, que emergem como fósseis sobreviventes de alguma catástrofe moderna da forma. E sabe-se como tal interesse pelos restos “faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história” (Didi-Huberman, 2015, p. 127). Os “restos” encontrados no arquivo do artista são como que “uma ‘formação’ sobrevivente repentinamente tornada visível na cesura - na fratura - aberta” (Didi-Huberman, 2015, p.127). Bem sabe o filósofo que a imagem abriga potências e fragilidades, pois

que abriga uma espécie de colisão (dos tempos). Não parece ser sem interesse observar essa dialética no artista que nos parece incorporar o espírito destrutivo de que fala Benjamin, um espírito de instabilidade junto ao arruinado. Raúl Antelo (2008) nos lembra, ademais, a circularidade das ruínas que vêm *paripassu* com certa hegemonia do anacronismo no pensamento histórico moderno em sua atração pela “instável conciliação do mais alto e do mais baixo”(Antelo, 2008, p. 9). Talvez se possa então convocar para Matta-Clark as mesmas características que o ensaísta reserva a artistas do heteróclito: o fracionamento, a mistura, a “incoerência íntima das intenções” dando a cada ruína da matéria “o máximo de sua intensidade”; a multiplicidade como lei, a heterogênea contradição de elementos, a multipolaridade de intenções, um descompromisso com a consistência (Antelo, 2008, p. 5).

Insista-se, por fim, no fato de todo obrar parecer marcado, nos tempos presentes, pela urgência em fazer falar “um tempo que resta entre o tempo e seu fim: nem o tempo cronológico nem o escatológico (apocalíptico), mas um resto, o tempo que resta entre esses dois tempos” (Ferreira, 2022, p. 8). Se as ruínas, para Benjamin, são um convite para sentir o tempo é porque o tempo dos restos não deixa de ser uma confluência de tempos, e o olhar, promessa de encontro, ou melhor, uma disposição à tensão disjuntiva dos tempos. Não é a lição de Agamben (2016, p. 80), que a modernidade parece procurar por um tempo que se contrai e explode em indeterminação? A forma em ruína de Matta-Clark parece, pois, apontar para uma intermitência congênita à contemporaneidade, algo como a promessa de uma arquiesscritura dos tempos, leitura dos tempos acumulados em camadas que a urgência do presente movimentam sem cessar. Afinal, as formas não são simplesmente reflexos de um tempo, como mostra a morfologia dialética de Didi-Huberman, mas, antes, “os restos – risíveis ou sublimes – de um conflito em ação no tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 90).

As intervenções de Matta-Clark, como se quis mostrar aqui, são demonstrativas de uma intencionalidade artística afeita a tais disjunções conflituais na própria imanência da matéria, sem o consolo das conjunções explicativas. Nas peças de ágar de Gordon Matta-Clark, as substâncias se fermentam, são levadas para além das fronteiras de sua estabilidade. Ora, haveria aqui, que se falar de uma implicação política:

a forma e a matéria que se tornam outras, que atravessam fronteiras. É um desfazer de fronteiras, uma alteração das formas, um deslocamento da matéria: ruína dos lugares fixos, das identidades estritas, das funcionalidades consignadas. É para o que se quis aqui apontar, em termos estéticos, mas com dividendos também políticos e epistemológicos. Restaria a se falar da responsabilidade moral e ética de tal formalismo radicalizado, mas tal foge do escopo do presente texto.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta**: um comentário à Carta aos Romanos. Tradução: Davi Pessoa e Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ALLIEZ, Éric. Desfazer/refazer a condição pós-conceitual. **Revista Poiésis**, n. 27, jul. 2016, p. 56-71.

ANTELO, Raúl. Rastros: ruínas de ruínas. **Revista Boca de sapo**, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/38007875/ANTELO_Rastros_ruinas_de_ruinas. Acesso em: 15 abr. 2024.

BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Tomo I. Paris: Gallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a User's Guide. Nova York: Zone Books, 1997.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O espaço na obra Interseção Cônica, de Gordon Matta-Clark. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, n. 16, p. 113-129, jul.-dez. 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15442>. Acesso em: 29 abr. 2024.

CARSON, Anne. **Sobre aquilo em que eu mais penso**. Tradução: Sofia Netrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

DANZIGER, Leila. Robert Smithson. In: **Três ensaios de fala**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERREIRA, Josimar. Atlas de poeira: memória, imagem, metamorfose. **ARJ – Art Research Journal**, Revista de Pesquisa em Arte, v. 9, n. 1, 2022

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GORDON MATTA-CLARK COLLECTION. **Canadian Centre for Architecture**. Montreal, Quebec, 2024. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/370196/gordon-matta-clark-collection>. Acesso: 05 mai. 2024.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: the Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2001.

LEE, Pamela M. On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris. **October**, Cambridge, v. 85, p. 65–89, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/779183>. Acesso em: 17 abr. 2024.

LEITE, Juliana Cerqueira. **Explosão repulsiva**. São Paulo: Pivô, 2018. Disponível em: https://www.pipaprize.com/wp-content/uploads/2023/04/Juliana-Cerqueira-Leite-Blog-Piv%C3%B4_PT-Juliana-Cerqueira-Leite.pdf. Acesso em: 15 abr. 2024.

MARTINS, Tatiana. Queda do Solar de Smithson: ficção, disrupção e entropia. **Arte & Ensaios**, v. 21, n. 21, p. 108–115, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51539>. Acesso em: 26 abr. 2024.

MATTA-CLARK. **Escritos no caderno de 1969-1971**. Gordon Matta-Clark Collection, documento PHCON2002:0016:026:012, arquivo GMC-CA, Montreal.

O'NEILL, Elena. Ideias-em-forma: intervenções de Gordon Matta-Clark. **Revista Artes & ensaios – Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 95-103, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52115>. Acesso em: 03. mai. 2024.

NASCIMENTO, Julia Raiz. **Que tipo de Whitness Comtitude seria essa?** Traduzindo os ensaios de Anne Carson. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras: PR, 2022. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/80487/R%20-%20T%20-%20JULIA%20RAIZ%20DO%20NASCIMENTO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 jan. 2025.

PETRY, Fernando Floriani. Arquivos em ruínas, ruínas de arquivos. **Amerika**, Rennes, np., dez. 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/4210>. Acesso em: 02 mai. 2024.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson**: the Collected Writings. Los Angeles: University of California, 1996.

SMITHSON, Robert; WAKEFIELD, Neville. Insert Robert Smithson Hotel Palenque 1969–1972, **Parkett**, Zurique, v. 43, np, 1995. Disponível em: https://monoskop.org/images/e/e7/Smithson_Robert_1972_1995_Hotel_Palenque_1969-1972.pdf . Acesso em: 10 mai. 2024.

SOLFA, Marília. Arte, arquitetura e transformações urbanas na obra de Gordon Matta-Clark. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 5, p. 420–426, 2009. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4037>. Acesso em: 8 mai. 2024.

WEIL, Simone. **O peso e a graça**. Tradução: Leda Cartum. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

Osvaldo Fontes Filho é doutor em Filosofia pela FFLCH-USP, com pós-doutorado na UNESP de São José do Rio Preto. Atualmente, é Professor Associado no Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP, onde é responsável pela cadeira de Filosofia da Arte e Estética. É autor de diversas publicações em que investe modelos transdisciplinares de trato com as processualidades artísticas e o pensamento especulativo em Estética e em História da Arte.

Email: osvaldo.fontes@unifesp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2358-3902>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4167849706894566>

Letícia Tavares de Castro é assistente de curadoria de arte e formanda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo com uma pesquisa em Gordon Matta-Clark, contemplada com bolsa PIBIC/CNPq. Colaborou na curadoria de diversas exposições recentes. Atualmente, é estagiária no Núcleo de Pesquisa e Curadoria da Pinacoteca de São Paulo. Ministra, ainda, oficinas no Sesc 24 de maio e no Sesc Vila Mariana.

Email: ltcastro@unifesp.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4304-3201>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9943935373334157>

DESLOCAMENTO, RUPTURA E DISSENSO: O PERCURSO DA IMAGEM NOS REGIMES DE IDENTIFICAÇÃO DAS ARTES DE JACQUES RANCIÈRE

Francielle Czarneski

Resumo: O artigo analisa o caráter político das imagens visuais a partir dos regimes de identificação das artes formulados por Jacques Rancière: ético, representativo e estético. Com base em cinco imagens, investiga-se como diferentes modos de visibilidade produzem dissensos e reconfiguram a partilha do sensível no campo da arte.

Palavras-chave: Imagem. Política. Estética. Jacques Rancière. Regimes da Arte.

DISPLACEMENT, RUPTURE, AND DISSENT: THE TRAJECTORY OF THE IMAGE IN JACQUES RANCIÈRE'S REGIMES OF IDENTIFICATION OF THE ARTS

Abstract: This paper analyzes the political character of visual images based on the regimes of identification of the arts formulated by Jacques Rancière: the ethical, the representative, and the aesthetic. Drawing on five images, the study investigates how different modes of visibility produce dissensus and reconfigure the distribution of the sensible within the field of art.

Keywords: Image. Politics. Aesthetics. Jacques Rancière. Art regimes.

INTRODUÇÃO

A arte é inseparável das formas como o sensível se organiza. Toda imagem carrega consigo uma política: define o que pode ser visto, o que permanece invisível, quem pode aparecer e quem é relegado às margens. Segundo Jacques Rancière (2005), a arte opera dentro de regimes de identificação que articulam modos de fazer, dizer e sentir — regimes que não se limitam a estilos ou épocas, mas às condições de visibilidade e inteligibilidade que tornam algo reconhecível como arte. Em *A partilha do sensível*, o autor argumenta que a política da arte consiste precisamente na redistribuição do sensível: ela reconfigura o campo comum da experiência.

Nos desdobramentos mais recentes de sua obra, Rancière aprofunda a compreensão dos regimes ao expandir o vínculo entre estética e política. Em *O espectador emancipado* (2014), toda experiência estética é emancipação: o olhar, longe de passivo, participa da produção de sentido. Em *O método da cena* (2021), a imagem é operação de montagem — *máquina teórica* que encena relações entre palavras, corpos e afetos, instaurando dissenso no visível. Já em *Aisthesis* (2011), realiza uma arqueologia das formas de experiência sensível que tornaram possível o que hoje se reconhece como arte. Nessa perspectiva, o regime estético não constitui uma era, mas uma constelação de experiências e percepções que reconfiguram continuamente o comum.

Assim, os regimes de identificação não determinam o que a arte é, mas como opera sensivelmente. Cada regime é um modo de leitura do visível que convive e tensiona outros, redefinindo relações entre arte, política e experiência. Este artigo analisa essas operações — éticas, representativas e estéticas — por meio de cinco imagens que instauram deslocamentos no campo do sensível.

No regime ético, toma-se como ponto de partida a pintura *A Última ceia*, de Leonardo da Vinci, cuja cena organiza-se em torno de um gesto moral e comunitário: o encontro entre o divino e o humano na partilha do pão. Séculos depois, a performance apresentada na abertura das Olimpíadas de Paris 2024 despertou associações imediatas com essa imagem, embora não a reproduzisse. A semelhança estrutural entre ambas — o corpo central e a disposição dos gestos laterais — manifesta o que Aby

Warburg (2015) denominou *Pathosformel*: a sobrevivência de um gesto afetivo que atravessa épocas e reaparece sob novas configurações. Nesse sentido, o episódio não cita Leonardo, mas mobiliza a mesma energia formal do pathos coletivo, reinscrevendo-a em um contexto dionisíaco e midiático. Esse deslocamento visual evidencia como as fórmulas do sensível podem migrar de um regime a outro, convertendo a solenidade ética da comunhão em uma operação estética de dissenso.

No regime representativo, duas pinturas de Jean-Baptiste Debret revelam como a lógica colonial inscreve a violência como paisagem — naturalizando o sofrimento escravocrata sob o verniz da documentação. Por fim, no regime estético, analisa-se um mural do artista Kawu, realizado em espaço público na cidade de Poznań, na Polônia. A obra funde o rosto do presidente Vladimir Putin à figura de Voldemort, vilão da série *Harry Potter*, compondo uma alegoria crítica da violência autoritária contemporânea. O recurso à ficção fantástica não suaviza, mas intensifica a denúncia, traduzindo o horror político em linguagem simbólica que extrapola fronteiras culturais. A pintura mural opera como gesto estético de resistência: recusa a neutralidade da paisagem urbana ao inscrever, sobre ela, uma crítica visual direta às forças que ameaçam as liberdades civis.

As imagens reunidas não seguem um eixo temático fixo, mas aproximam-se pelo potencial de instaurar ruídos — o que escapa à ordenação dos sentidos, interrompe o fluxo da percepção e convoca a escuta do dissenso. Ao desestabilizarem o visível, essas obras não refletem o mundo: friccionam-no. São gestos estéticos que intervêm no sensível, desorganizando hierarquias e provocando deslocamentos na partilha do sensível. Na montagem proposta, os regimes da arte operam como dispositivos críticos que revelam como certas imagens agenciam resistências — deslocando posições de enunciação, embaralhando hierarquias e abrindo brechas simbólicas no presente.

1. O CARÁTER POLÍTICO DAS IMAGENS

No campo da política e da arte, Rancière (2005; 2018) mostra como as imagens interagem com as dinâmicas sociais e culturais, recusando a ideia de neutralidade. Para ele, as imagens participam ativamente da

construção do discurso político, ao contrário da tradição platônica, que as tratava como distrações perigosas para a vida comum.

Além disso, Rancière (2005) questiona a noção de que o caráter político de uma imagem esteja restrito ao seu conteúdo explícito — como uma fotografia de um protesto ou uma obra declaradamente engajada. A dimensão política das imagens, para o autor, não depende do tema que abordam, mas da maneira como organizam o visível e o dizível: “A política 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, 2005, p.17). A compreensão da política das imagens, segundo a teoria dos regimes de identificação das artes, baseia-se em um conjunto de regras e convenções que determinam o que pode ser visto, como é visto e o que permanece oculto. Esses regimes, contudo, não são categorias fixas nem períodos históricos, mas modos de leitura e de organização sensível que coexistem e se reconfiguram conforme novas cenas de visibilidade se instauram. Assim, a relação entre arte e política não se define por um conteúdo, mas por operações sensíveis que delimitam os modos de aparecer, os gestos e as vozes que participam da experiência comum.

Dentro dessa estrutura, Rancière (2005) identifica três regimes fundamentais: o regime ético, que julga as imagens com base em sua origem e nos efeitos morais que produzem; o regime representativo, que segue códigos e hierarquias formais que determinam o que é digno de ser representado; e o regime estético, que rompe com essas hierarquias ao tratar as imagens como formas autônomas de pensamento sensível. Essa tripartição, contudo, não deve ser entendida como uma sucessão cronológica, mas como uma coexistência de lógicas que se tensionam mutuamente, revelando as múltiplas maneiras pelas quais o visível é partilhado e disputado.

Nos desdobramentos posteriores de sua obra, Rancière amplia essa formulação ao tratar as imagens como operações de montagem. Em *O espectador emancipado* (2014), ele propõe que o olhar participa ativamente da construção do sentido, recusando a oposição entre ver e agir. Em *O método da cena* (2021), descreve as imagens como montagens que encenam tensões entre tempos e regimes distintos,

instaurando dissensos na partilha do sensível. Já em *Aisthesis* (2011), realiza uma arqueologia das experiências que tornaram possível a arte como campo autônomo do sensível, evidenciando que cada cena estética é uma constelação histórica onde o pensamento se manifesta por meio de formas e afetos.

Essas obras recentes reforçam que os regimes não definem o que a arte é, mas como atua: cada um organiza o sensível e modela modos de ver e fazer ver. A imagem não se limita a representar; inter-vém no mundo, reconfigura o perceptivo e produz deslocamentos que alteram o modo de pensar o real.

A partir dessa perspectiva, a noção de *partilha do sensível* (Rancière, 2005) ganha centralidade ao evidenciar como o visível e o dizível se distribuem, definindo modos de participação no comum e orientando o que pode ser percebido e dito em cada contexto histórico.

As imagens, ao interferirem nessa partilha expressam conteúdos e produzem reorganizações no sensível: instauram novas formas de presença e escuta, tensionam fronteiras simbólicas e expõem zonas de conflito que atravessam a experiência coletiva. A teoria dos *regimes de identificação da arte*, assim compreendida, oferece uma ferramenta analítica para perceber como determinadas obras ativam sensibilidades políticas e criam agenciamentos críticos.

Nos tópicos seguintes, examinam-se os regimes ético, representativo e estético como operadores conceituais capazes de revelar as estratégias pelas quais a arte altera modos de ver, sentir e imaginar o real. Mais do que classificações, esses regimes funcionam como dispositivos críticos, permitindo compreender como as imagens reconfiguram a partilha do sensível e instauram cenas de dissenso — operações nas quais ética, representação e estética se entrelaçam.

1.2 REGIME ÉTICO: IMAGEM, CONSAGRAÇÃO E SILENCIAMENTO

No regime ético, a imagem é atravessada por juízos que a vinculam à origem, função e efeitos na coletividade. Não se trata de reconhecer a arte como campo autônomo, mas de interrogar seus vínculos com a verdade, a norma e os usos sociais que dela derivam. Para Rancière

(2005), as imagens são avaliadas por sua legitimidade moral e capacidade de orientar condutas — sujeitas a censura, consagração ou recusa conforme as sensibilidades em jogo.

Dentro desse contexto, o regime ético ultrapassa a superfície da representação e envolve as condições de possibilidade do visível. As imagens além de mostrar algo, determinam o que pode ou não ser visto dentro de uma determinada ordem social. Operam como dispositivos de regulação simbólica: fixam fronteiras entre o aceitável e o indecoroso, entre o que pode ser exposto e o que deve permanecer velado. Assim, o ético não designa apenas um conteúdo moral, mas uma forma de relação entre imagem e verdade — um campo de disputa no qual se decide quem tem direito à visibilidade.

Como observa Rancière, é nesse regime que a arte ainda não se distingue enquanto campo autônomo, mas se encontra subsumida à questão das imagens e de seus efeitos:

Neste regime, "a arte" não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas. Como a ele pertence também toda a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena" (Rancière, 2005, p. 28).

A pintura *A Última ceia* (Figura 1), de Leonardo da Vinci, exemplifica essa lógica. A cena não representa um episódio religioso e condensa uma moral da visibilidade. O gesto de Cristo no centro da composição — o instante em que anuncia a traição — dramatiza o conflito entre revelação e segredo, entre fé e desvio. A pintura funciona como uma pedagogia visual: ensina, por meio da disposição dos corpos e dos olhares, uma ética da presença e da obediência. A organização *perspectívica* reforça o lugar da verdade — um ponto de vista único e hierárquico, no qual o espectador é convidado a testemunhar o drama moral da humanidade.

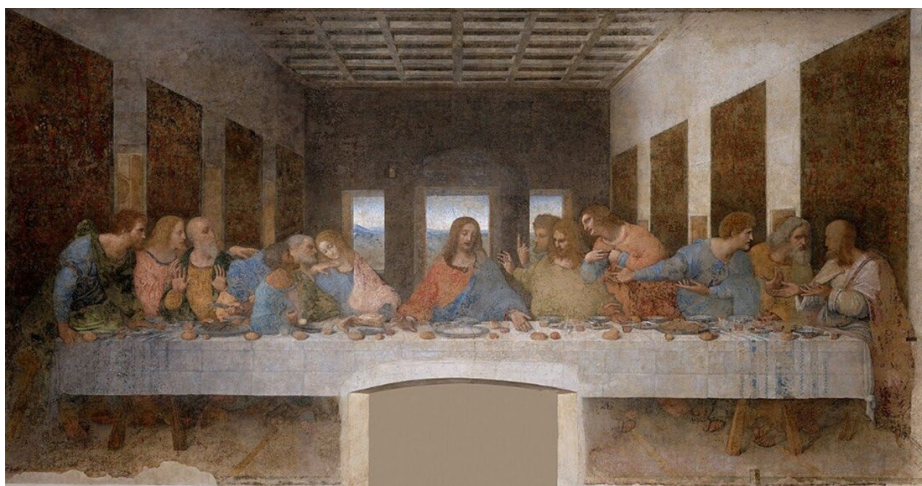


Figura 1. Leonardo da Vinci. *A Última ceia*, 1495-1498. Mural composto de têmpera e óleo sobre preparação de gesso, 460 x 880 cm. Refeitório de Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália. Fonte: Wikipedia, 2025.

Séculos depois, uma imagem distante dessa tradição despertou uma controvérsia semelhante. Na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Paris 2024 (Figura 2), um segmento dedicado à moda francesa apresentou um banquete performático com *drag queens* e corpos exuberantes, celebrado como cena dionisiaca de inclusão e diversidade. Parte do público, contudo, viu ali uma paródia blasfema à *Última ceia*, o que gerou protestos de grupos religiosos e críticas da Conferência dos Bispos da França. O diretor artístico, Thomas Jolly, esclareceu que a referência não era cristã, mas pagã: o deus Dionísio, patrono do teatro e do excesso, presidia a festa.

O episódio torna visível o modo como os gestos e as formas do sensível circulam entre regimes distintos. Ainda que a performance não se refira diretamente à pintura, a memória visual cristã foi imediatamente reativada — como se uma *fórmula de pathos*, no sentido proposto por Aby Warburg (2015), houvesse ressurgido sob nova forma. O banquete dionisiaco, que pretendia celebrar a multiplicidade, foi lido por muitos como uma profanação. A mesma configuração formal — corpos em torno de uma mesa, um centro de atenção, um gesto coletivo — acendeu afetos arcaicos de devoção e escândalo.



Figura 2. Thomas Jolly (direção artística). Cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Paris de 2024. Performance cênica ao vivo, suporte audiovisual, dimensões indeterminadas. Fonte: G1, 2024.

O caso mostra como o regime ético ainda opera, impondo às imagens um julgamento moral que ultrapassa o visível. Seu poder não está só no que mostra, mas no que convoca — nas reações e crenças que mobiliza. Entre o quadro renascentista e a performance contemporânea, a questão persiste: quem pode ocupar o lugar da cena sagrada? Ao expor as fraturas entre fé e espetáculo, a imagem dionisiaca reatualiza o conflito entre o ético e o estético, mostrando que o juízo moral ainda pulsa no sensível.

1.3 REGIME REPRESENTATIVO: NORMAS DE VEROSSIMILHANÇA E A ESTÉTICA DA ORDEM

Diferentemente do regime ético, que se organiza em torno da origem e dos efeitos morais da imagem, o regime representativo estrutura-se segundo regras formais de composição, decoro e verossimilhança. Trata-se de um modo de organização do visível que, ao longo da tradição ocidental clássica, consolidou padrões de representação baseados na hierarquia dos temas, na clareza narrativa e na correspondência entre

forma e conteúdo. Nesse regime, a arte é delimitada por convenções que atribuem valor à organização racional do espaço, à harmonia entre as partes e ao controle do *pathos*¹.

Conforme Rancière (2005), o regime representativo define a função das artes e regula seus modos legítimos de fazer e perceber. Ele se articula ao princípio da *mimesis*, entendido não como simples cópia, mas como operação que distingue, entre as práticas humanas, formas de produção dedicadas à imitação. Como afirma o autor:

O princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações (Rancière, 2005, p. 30).

A *mimesis*, portanto, é um dispositivo de ordenação do sensível: define o que é representável, quem pode ser representado e de que maneira. Ao organizar a visibilidade segundo critérios de decoro e hierarquia, o regime representativo institui uma política da percepção — uma estética da ordem que torna certas realidades inteligíveis e silencia outras.

É nesse contexto que a obra de Jean-Baptiste Debret pode ser lida. Membro da Missão Artística Francesa que chegou ao Brasil em 1816, Debret permaneceu no país por quinze anos, registrando o cotidiano e as tensões sociais do Primeiro Império. Suas imagens, publicadas mais tarde na coleção *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), oferecem um vasto inventário visual do período, mas operam também como documentos estéticos de um regime de visibilidade colonial, conforme veremos a partir de *Um jantar brasileiro*, (1827) na figura 3:

¹ O termo *pathos*, vindo da *Poética* de Aristóteles, designa a disposição afetiva que move a ação trágica e integra a lógica da *mimesis* e da verossimilhança. Aby Warburg retoma o conceito ao formular a *Pathosformel*, forma simbólica que conserva e reinscreve intensidades afetivas nas imagens. Rancière articula esse duplo legado ao compreender o *pathos* como dimensão sensível regulada no regime representativo e liberada como potência no regime estético.



Figura 3. Jean-Baptiste Debret. *Um jantar brasileiro* [*Le dîner*], 1827. Aquarela sobre papel, 16 x 22cm.
Fonte: BBC, 2024.

Na pintura, o espaço central pertence à elite branca, representada em torno da mesa em gestos comidos e roupas refinadas, enquanto os corpos negros aparecem relegados à função de serviço ou de adorno visual. A técnica mimética confere verossimilhança à cena, mas o efeito é político: a desigualdade torna-se paisagem naturalizada, inscrita no próprio equilíbrio formal da pintura. A harmonia pictórica produz a ilusão de estabilidade social.

Essa construção visual é inseparável do contexto histórico da Missão Artística Francesa, cujo objetivo era legitimar o poder da monarquia e organizar simbolicamente a sociedade colonial. Debret e seus colegas foram encarregados de criar uma iconografia capaz de sustentar a imagem de uma corte refinada, moderna e civilizada — uma operação estética que também era política. A disposição dos personagens, suas posturas e interações refletem essa ordem social hierárquica: a família branca e rica ocupa

o centro da composição, enquanto os escravizados aparecem como parte do mobiliário humano que garante a cena de conforto e abundância.

Debret aplica as técnicas aprendidas na tradição acadêmica europeia, em que a mimese e o decoro são centrais. No contexto do regime representativo, sua obra não é apenas uma *reprodução da realidade*, mas uma expressão das normas e hierarquias sociais vigentes. O olhar colonial é o olhar da ordem — e o equilíbrio formal do quadro é também um equilíbrio político.

Apesar do interesse europeu pelo exotismo do Novo Mundo, a coleção de Jean-Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834-1839), não alcançou o mesmo sucesso de público. Segundo Jacques Leenhardt (2013), essa falta de popularidade pode ser atribuída à escolha de Debret em retratar cenas cruas e violentas da vida brasileira, em detrimento de uma representação mais exótica e palatável aos olhos do leitor europeu.

Em vez de apresentar indígenas com adornos chamativos, como era esperado, Debret optou por obras como *Selvagens civilizados: soldados índios de Curitiba conduzindo prisioneiros* (Figura 4), que mostra a captura de mulheres e crianças indígenas destinadas à escravidão nas cidades, após o massacre de seus maridos nas aldeias (Leenhardt, 2013). Essa escolha temática, embora contrária ao gosto europeu, é reveladora da lógica do regime representativo, no qual o visível é construído segundo convenções morais e estéticas que definem o que pode ser mostrado sem romper a ordem sensível.



Figura 4. Jean-Baptiste Debret. *Selvagens civilizados: soldados índios de Curitiba conduzindo prisioneiros* [*Sauvages civilisés: soldats indiens de la province de la Coritiba, ramenant des sauvages prisonnières*], 1834. Aquarela sobre papel, 24,6 x 33,8 cm. Fonte: BBC, 2024.

A obra de Debret também provocou incômodo no Brasil. Em 1840, a Comissão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) vetou o tema da coleção sobre escravidão, justificando que apresentava corpos esqueléticos e torturadores sádicos. Apesar da rejeição inicial, o conjunto é reconhecido hoje como uma das principais fontes visuais sobre o Primeiro Império. Suas imagens expõem as contradições de um olhar que, ao mesmo tempo, documenta e ordena a violência: um olhar que torna visível a desigualdade sem desestabilizar a ordem que a sustenta.

Essa tensão entre o que é representado e o que permanece oculto dialoga diretamente com o regime representativo descrito por Rancière (2005). Nesse modo de leitura, há sempre um corte entre o que é digno de aparecer e o que deve permanecer invisível. Nas obras de Debret, a elite é representada como medida de humanidade e civilização, enquanto os corpos escravizados e indígenas são enquadrados dentro de funções subalternas. A pintura legitima o mundo que descreve, transformando hierarquia em harmonia visual.

Ao mesmo tempo, a precisão técnica e o *realismo* de Debret não são indícios de neutralidade, mas de pertencimento ao regime representativo. A mimesis, aqui, não reflete o real, mas o organiza, estruturando o campo do visível segundo as convenções do decoro e do verossímil. A arte serve, assim, como instrumento de partilha do sensível — define quem pode ser visto, sob que forma e em qual posição.

Em Debret, esse princípio atua como dispositivo de visibilidade colonial: a mimesis estrutura o olhar, hierarquiza os corpos e naturaliza o poder. Sua pintura revela e, simultaneamente, reforça as estruturas sociais de seu tempo. O gesto mimético, longe de ser neutro, produz sentido político, pois define a forma do que é perceptível.

O regime representativo, portanto, não é um estilo de época, mas um modo de funcionamento do sensível que regula as formas de ver e de pensar o mundo. Mesmo ao impor normas de verossimilhança e conveniência, ele abriga tensões internas — formas de dissenso contido, em que o conflito entre aparência e ordem é domesticado pelo decoro. Ao organizar a experiência sob o signo da harmonia, esse regime expõe, nas fissuras de sua própria composição, os limites do perceptível. É a partir dessas brechas que se delineia outra lógica de visibilidade — o

regime estético —, em que tais hierarquias são deslocadas e o dissenso emerge como potência sensível plenamente assumida.

1.4 REGIME ESTÉTICO: IMAGENS EM DISSENSO E INSURGÊNCIA SENSÍVEL

A passagem do regime representativo ao regime estético não marca uma ruptura histórica, mas sim uma transformação nas formas de pensar a arte. Se, no representativo, a mimesis regulava a visibilidade por meio do decoro e da hierarquia, no estético a arte emancipa-se dessas funções e passa a operar como experiência sensível autônoma, capaz de reconfigurar as relações entre ver, dizer e sentir.

No regime estético, a imagem deixa de ser subordinada à narrativa, à moral ou à imitação. Ela age como montagem do sensível — isto é, do campo em que o pensamento se faz visível e se comunica por formas, intensidades e afetos. Rancière (2005, p. 32) define esse campo como “a potência de um pensamento que se tornou estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos”.²

Em *Aisthesis* (2011), Rancière mostra que a autonomia estética não implica isolamento da arte, mas a criação de um espaço em que as formas sensíveis pensam. A estética é, assim, a condição de possibilidade de um pensamento encarnado — um saber que se manifesta visivelmente. Essa articulação entre forma e pensamento ganha uma dimensão política em *O espectador emancipado* (2014), onde o autor recusa a passividade do olhar e propõe o espectador como tradutor: ver é um modo de pensar e, portanto, de redistribuir o sensível. Essa concepção se amplia em *O método da cena* (2021), que entende as imagens como encenações do pensamento — palcos onde tempos e regimes distintos coexistem, e onde o visível se pensa a si mesmo no conflito entre suas formas.

² Em Rancière, logos designa a dimensão discursiva e racional do pensamento — o domínio do sentido articulado pela linguagem. No regime estético, essa racionalidade se mistura ao sensível [pathos], produzindo um pensamento que já não se separa de sua forma. O logos idêntico a um pathos indica, assim, a dissolução da fronteira entre razão e sensação: pensar torna-se uma experiência estética.

É nesse território de fricções que se inscreve a pintura mural de Kawu, realizada em 2022 na cidade de Poznań, Polônia, que representa Vladimir Putin como Lord Voldemort, vilão da série *Harry Potter* (Figura 5).



Figura 5. Kawu. *Voldemort Putin*, 2022. Mural urbano em Poznań, Polônia. Fonte: Street Art Utopia, 2022.

Ao fundir o rosto de um líder político real a um personagem de ficção, o artista produz uma montagem simbólica que desestabiliza a percepção ordinária do poder. A figura monstruosa de Voldemort, símbolo de tirania e destruição, desloca a imagem de Putin do campo da autoridade racional para o da pulsão destrutiva. O resultado é uma alegoria crítica que, mais do que representar, opera uma redistribuição do sensível: o riso, o medo e a repulsa se tornam instrumentos de resistência.

O grafite surge no contexto da guerra na Ucrânia, mas não se reduz à denúncia política. Ele propõe uma nova gramática da visibilidade: traduz a violência em um código popular, transnacional e afetivo. O uso da cultura pop — um mito contemporâneo compartilhado — rompe barreiras linguísticas e culturais, tornando o dissenso perceptível mesmo a quem desconhece os discursos oficiais.

Essa é a operação própria do regime estético: transformar a experiência sensível em política, sem recorrer à ilustração ou propaganda. O dissenso, para Rancière, não é oposição de ideias, mas conflito entre modos de sentir. No caso do mural de Kawu, o espaço público torna-se cena de uma redistribuição perceptiva: o rosto do governante é refeito por um gesto de subversão imagética que reabre o comum.

A arte, assim, não *fala sobre* a política — ela faz política ao redefinir o campo do perceptível. Suas imagens não representam o mundo: elas o reorganizam, produzindo novos modos de ver, sentir e imaginar. O grafite de Kawu, ao fazer colidir realidade e ficção, mostra como o regime estético articula pensamento e sensibilidade em um mesmo gesto, abrindo brechas de liberdade na superfície do visível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido neste artigo mostrou que, em Jacques Rancière, compreender as imagens implica reconhecer a lógica sensível que sustenta sua existência — aquela que orienta como são produzidas, circulam e são apropriadas socialmente. Essa lógica não se desenrola de modo linear, mas se organiza em constelações, onde tempos, memórias e afetos se sobrepõem e se cruzam.

No regime ético, a releitura da *Última ceia* e a performance de abertura dos Jogos Olímpicos de Paris evidenciaram como as imagens são tensionadas por códigos morais e crenças coletivas, tornando-se campo de dissenso filtrado pelo juízo. No regime representativo, as pinturas de Debret mostraram que as convenções formais e hierarquias moldam a percepção histórica e social, instaurando conflitos entre aparência e ordem. Já no regime estético, o grafite de Kawu revelou como a montagem simbólica pode reconfigurar o sensível, justapondo universos visuais distintos e produzindo dissenso como experiência compartilhada.

As obras mais recentes de Rancière — *Aisthesis* (2011), *O espectador emancipado* (2014) e *O método da cena* (2021) — atualizam e aprofundam essa perspectiva, mostrando que a política das imagens, longe de se esgotar na representação, manifesta-se nas formas como elas reconfiguram o visível e instauram novas possibilidades de parti-

lha. Pensar as imagens nesses termos é reconhecê-las como agentes de transformação sensível, capazes de atravessar regimes, sobrepor temporalidades e articular sentidos que não se reduzem a mensagens. Nesse espaço de fricção e abertura, a arte revela sua potência política ao criar modos de ver e sentir que deslocam, expandem e reinventam o campo do possível.

REFERÊNCIAS

A ÚLTIMA CEIA (Leonardo da Vinci). In: **Wikipédia**: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%9Altima_Ceia_(Leonardo_da_Vinci)) Acesso em 21 nov. 2025.

DEBRET E OS HÁBITOS ALIMENTARES NA CORTE BRASILEIRA. In: **Ensinar História**. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/debret-e-os-habitos-alimentares-na-corte-brasileira/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

LEENHARDT, Jacques. Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro. **Sociologia & Antropologia**, v. 3, n. 6, p. 509-523, 2013.

O que Debret viu: as pinturas brutais sobre escravidão que 'não agradaram' no Brasil Imperial. In: **BBC Brasil**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4nyjggvgy4o>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Putin as Lord Voldemort by Kawu in Wilda, Poznań, Poland. In: **Street Art Utopia**. Disponível em: <https://streetartutopia.com/2022/03/09/putin-as-lord-voldemort-by-kawu-in-wilda-poznan-poland/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

RANCIÈRE Jacques. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l'art, Paris: Galilée, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. Tradução: Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote+DO, 2021.

SANTA CEIA? O que realmente inspirou performance na abertura da

Olimpíada. In: **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/olimpiadas/paris-2024/noticia/2024/07/29/santa-ceia-o-que-realmente-inspirou-performance-na-abertura-da-olimpiada.ghtml>. Acesso em: 21 nov. 2025.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Francielle Czarneski é mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2025), com pesquisa sobre iconoclastia contemporânea e disputas simbólicas em torno das imagens de Marielle Franco. Graduada em História (2021) e Artes Visuais (2014), desenvolve estudos em história da arte e estética, com foco nas relações entre arte e sobrevivência cultural.

Email: fran.czarneski@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5188-5282>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0277276092496544>

Artigo recebido em 10.08.2025. Aceito em 02.11.2024

A MEMÓRIA DOS RESTOS: ANARQUIVOS SARTORIAIS COMO (DES)MONTAGEM HISTÓRICA¹

Angélica Adverse

Resumo: O ensaio analisa como os anarquivos sartoriais criados pelo artista francês Raphaël Barontini (1984-) problematizam a ausência de negros e mestiços na iconografia da arte e da moda. Para tanto, mobilizaremos algumas ideias relativas às imagens dialéticas e ao pensamento da errância apresentados, respectivamente, por Walter Benjamin e Édouard Glissant. Examinaremos como a perspectiva afrofuturista erige uma estética à contrapelo, honorificando a negritude na arte contemporânea.

Palavras-chave: Memória. Anarquivos Sartoriais. (Des)montagem. História. Arte Contemporânea.

THE MEMORY OF REMAINS: SARTORIAL ANARCHIVES AS HISTORICAL (DIS)ASSEMBLY

Abstract: The essay analyzes how the sartorial archives created by the french artist Raphaël Barontini (1984-) problematize the absence of black and mixed-race people in the iconography of art and fashion. To this end, we will draw on ideas related to the concepts of dialectic images and thought of errantry, proposed by Walter Benjamin and Édouard Glissant, respectively. We will examine how the Afrofuturist perspective establishes a countercultural aesthetic, honoring blackness in contemporary art.

Keywords: Memory. Sartorial archives. (Dis)assembly. History. Contemporary art.

¹ Este artigo contou com a revisão inicial de André Borges e de tradução do resumo para o inglês de Ed Seda.

INTRODUÇÃO

A história se decompõe em imagens, não em histórias
Walter Benjamin (2006, p. 518).

O olhar histórico se dirige, segundo Walter Benjamin (2006, p. 504), do presente em direção à história do passado, cabendo às imagens a tarefa temporal de criar, num lampejo, uma constelação que possibilite acesso ao passado para mostrar a verdade: "a imagem é a dialética na imobilidade. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética". A noção benjaminiana de história está vinculada à percepção do espaço da imagem como uma espécie de lampejo temporal produzido pela memória. Deste átimo de tempo o princípio construtivo do conhecimento histórico é produzido. Benjamin (2006) utiliza o intervalo entre a palavra e a ideia como chave analítica para compreender a experiência dialética que simultaneamente produz e destrói a imagem. Para o autor, a imagem não se reduz a uma mera representação; ela emerge de uma experiência sensível que articula memória e imaginação. Em cada imagem há uma outra, latente, que instaura uma reviravolta na verdade produzida pelo sentido. Esse princípio construtivo-destrutivo estaria, segundo Benjamin, inscrito no inconsciente coletivo da história.

A experiência sensível da imagem dialética depende do intervalo temporal que se estabelece entre o passado e o presente, pois é nesse hiato que se materializam as distâncias e as proximidades entre a narrativa e os acontecimentos históricos. A imagem dialética contém, em seu núcleo, o tempo histórico e, por essa razão, torna possível a projeção no presente dos desejos, sonhos e críticas advindos do encontro entre o outrora e o agora. Benjamin (2006) denomina esse encontro de constelação, compreendida como o surgimento de algo genuíno e irrepetível na história. Essa experiência mnemônica se revela fundamental para a análise política da memória, na medida em que a legibilidade das imagens implica reconhecer a presentificação dos vestígios do passado como um gesto de resistência ao esquecimento.

Como escreve Márcio Seligmann-Silva (2020), o fundamento historiográfico das imagens evolve movimento e suspensão, pois ele é um princípio construtivo. A montagem restitui os resíduos da história para fazer justiça ao passado silenciado, exemplifica Benjamin (2006, p. 502) no [Arquivo N1a, 8] ao dizer "os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os". A dialética na imobilidade é o que permite ao presente fazer emergir o passado esquecido transformando-o em memória coletiva e, assim, reativando-o a partir de uma nova experiência.

Lembra-nos Enzo Traverso (2023) que Benjamin identifica duas formas de transmissão da memória do passado: a experiência transmitida [*Erfahrung*] e a experiência vivenciada [*Erlebnis*]. A crise da memória na modernidade se instaura nas duas formas de experiência, caracterizando-se tanto pelo declínio das formas de transmissão quanto pelo aspecto inenarrável das lembranças do passado. Neste aspecto, a rememoração é, para Benjamin, uma forma de construção do passado que presentifica, pela ação da lembrança, a memória do passado. A antinomia entre a história e a memória evidencia, segundo Traverso (2023), a emergência das narrativas de poder que silenciam testemunhos subalternizando algumas narrativas da história. Torna-se, portanto, uma tarefa individual e coletiva reconfigurar a tensão entre a memória e a história a fim de contribuir para a formação de uma nova consciência histórica do passado.

Dentro desta perspectiva as imagens dão legibilidade às contínuas mudanças de paradigmas no presente, propiciando uma nova forma de inventário do passado a partir de uma reconfiguração anárquica dos arquivos da história coletiva. A subversão das formas de rememoração é um desafio às narrativas dominantes, precisamente porque essa subversão questiona a concepção dos fatos. O anarquivo é uma estratégia do artista para trabalhar a memória portadora da consciência do tempo no presente: "a palavra de ordem é anarquizar para recoleccionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica" de acordo com Seligman-Silva (2014, p. 38). Articular o passado, significa para Benjamin (1994), uma subversão das imagens fixas da história, articulando saltos para que se possa explodir o *continuum* das narrativas históricas. As imagens se tornam legíveis para uma época determinada, sobretudo,

porque cada imagem possui um núcleo que gera um determinado movimento em seu interior. Este movimento é, para Benjamin, o *lampejo* que nos dá acesso às verdades da história.

Para Seligmann-Silva (2020), o *espaço da imagem* nos dá acesso à recordação do passado de modo ativo, nos fazendo adotar uma nova postura diante das imagens e da história. Esta postura não estaria distante do processo de descolonização, pois a crítica à racionalidade europeia seria, em igual medida, uma revisão da narrativa histórica sob o ponto de vista da violência colonial. Seligmann-Silva propõe um paralelo entre o trabalho crítico de Benjamin (1994) e Mbembe (2018) para colocar em questão a restituição da história do povo negro, partindo do princípio de que a história desse povo é estruturada dentro desta mesma dinâmica, estando vinculada à circulação e ao movimento. Trata-se de compreender a dinâmica da travessia afro-atlântica como um acontecimento diaspórico que transforma profundamente os sentidos de humanidade, comunidade e cultura em suas múltiplas dimensões. A restituição histórica, nesse contexto, não pode ser dissociada do confronto desumanizador instaurado pelo processo de escravização, o qual abalou de modo decisivo o próprio sentido de origem.

A partir destas reflexões, propomos uma aproximação entre a imagem do *lampejo* – compreendido por Benjamin (1994) como o *agora da cognoscibilidade da imagem* – e a noção de *pensamento da errância*, desenvolvido por Édouard Glissant (2021) para se referir à possibilidade de uma libertação do imaginário oprimido ou silenciado. O pensamento da errância é uma transgressão da linguagem que permite ao discurso experimentar poéticas relacionais: “a errância é, antes de tudo, imaginária. E depois é relacional (...), mas o fundamental sobre o pensamento errante, em primeiro lugar, é que ele nos permite o imaginário das geografias” (Glissant, 2025, p. 53). O *lampejo* que perpassa o pensamento fulgura o *Outro*, orientando a memória a adotar uma perspectiva múltipla e diversa. Aqui, o movimento do *lampejo* potencializa a errância do pensamento, fazendo emergir uma dialética relacional que coloca em xeque o imaginário produzido pelo processo de colonização.

Retomamos estas ideias iniciais para analisarmos a instalação intitulada *Em qualquer parte dentro da noite, o povo dança* (2025), de Raphaël Barontini (1984-), presente na exposição *Pour la mémoire et la*

lumière no Palais de Tokyo, em Paris. Trata-se de uma instalação que cria uma iconografia afrofuturista a partir do texto de Aimé Césaire, *La tragédie du Roi Christophe* (1970). O trabalho de colagem e montagem iconográfica proposto por Barontini incorpora elementos visuais do imaginário afro-diaspórico a partir de recortes históricos das lutas pela independência do povo negro no Haiti. Ao reinserir os heróis esquecidos das lutas de libertação dos escravizados, Barontini reconfigura a memória coletiva pela lógica da visibilidade e do reconhecimento.

A LIÇÃO DAS IMAGENS

Enquanto a história tem como tarefa produzir um espaço para a memória de maneira a atualizar uma visão do passado, as imagens, por sua vez, provocam irrupções dos sentidos. As imagens organizam constelações de significações produzindo experiências históricas que desestabilizam as narrativas hegemônicas. As imagens foram consideradas para Benjamin como um espaço privilegiado do imaginário histórico. Há, segundo ele, em cada espaço da imagem, um campo de disputa simbólica que desvela algo que não foi dito pela narrativa histórica. O *agora da cognoscibilidade* sempre modifica as formas de legibilidade dos fatos no presente.

As imagens permitem uma nova configuração da relação entre a narrativa, a linguagem e a história. A produção de sentido rasura o real para inventar um novo domínio de experiência da imagem em uma instância dialética. Pode-se afirmar, nesse sentido, que o processo de fabulação engendrado pela experiência das imagens interpela as narrativas hegemônicas de matriz colonial, possibilitando a emergência de um método dialético voltado ao desvelamento da imagem oculta da história. Por meio da fabulação, o passado é atualizado e o saber sensível produzido pela memória configura-se como uma ação política que presentifica a verdade no campo imagético da história. Assim, a imagem se constitui no domínio da ação, sobretudo como exercício do direito à memória, inserindo-se em uma dinâmica que mobiliza a transformação da narrativa histórica no tempo e no espaço. Diz-nos Badiou, ao seguir as definições de Bazin,

que a potência do real de uma imagem está sempre para além da representação: "o real de uma imagem cinematográfica é aquilo que está fora de campo" (Badiou, 2017, p. 31).

Nessa linha de pensamento, podemos sugerir que a experiência diante das imagens se inicia na medida em que apreendemos a sua lição: uma imagem se constrói a partir do que está fora da própria imagem. A lição das imagens sempre nos permite visualizar o que não está nela. O ausente é, de certa maneira, a experiência do longínquo. Benjamin (1994, p. 170) definiu essa experiência como *aura*, "a aparição única de uma coisa distante", composta por elementos temporais e espaciais. Explica-nos Didi-Huberman (1998) que a *aura* seria uma espécie de paradigma visual que Benjamin apresenta com um poder da distância; a autoridade da *longjura* se torna o dispositivo que restaura o sentido que está oculto nas imagens.

Partindo desse ponto poderíamos, então, considerar que, ao tratarmos a memória dos restos, o que está em jogo é a nossa capacidade de compreender a experiência da *longjura*. A questão reside em saber como se compõe a nossa reflexão sobre o que se desvela nas imagens que retomam as memórias sociais. A reflexão sobre a memória dos restos deve ser capaz de potencializar aquilo que está fora do campo do visível, remontando uma operação dialética.

A lição das imagens nos revela que a sua contextualização deve sempre revelar as distâncias do tempo que as conhece ou desvela: o tempo presente. A narrativa que se constrói deve restituir o que foi ocultado ou silenciado na imagem, explicitando as suas ambiguidades, isto é, a manifestação imagética da dialética. Diz-nos Benjamin: "Trata-se de indicar o lugar precioso no presente, ao qual a minha construção histórica vai se referir como o seu ponto de fuga" (Benjamin *apud* Bolle, 2000, p. 69). O sentido depende de uma construção, de um jogo relacional que retoma os restos do passado por uma complexa percepção sobre o presente: "as imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança" (Rancière, 2012, p. 15). Nesse jogo de operações entre a semelhança e a dessemelhança as imagens da arte remontam a memória da história.

A MEMÓRIA DOS RESTOS COMO ANARQUIVO SARTORIAL

A partir da reflexão de Lilia Moritz Schwarcz (2024), a branquitude, enquanto produtora de imagens e imaginários, atua na estabilização de cenários históricos como se fossem naturais, ocultando as tensões e apagamentos que os sustentam. Sob a perspectiva dialética de Benjamin e Glissant, essas imagens, longe de serem neutras, carregam sedimentações ideológicas que moldam a memória coletiva. A produção da arte contemporânea coloca em evidência a resignificação da travessia afro-atlântica como alternativa para subverter cânones. A fabulação das imagens artísticas se torna uma prática de narrativa histórica e, por meio dela, se torna legível a verdade sobre a violência da escravidão e a melancolia da diáspora.

O complexo jogo da memória transforma o apagamento do passado em alegorias de emancipação e utopia da libertação. A apropriação histórica é, por si só, uma força do pensamento da errância. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2018), a tarefa crítica revela os esquecidos e mostra que o passado guarda futuros alternativos. A memória dos restos retoma narrativas silenciadas, dando voz a heróis desconhecidos. Como observam Adriano Pedrosa e Tomás Toledo (2018), não é possível compreender a violência da escravidão sem reconhecer que o gesto da revolta cria modelos narrativos alternativos, que desafiam as noções tradicionais de autoria, linguagem e criação estética. Para tornar visível a história dos povos descendentes de africanos escravizados, a poética artística contemporânea altera os procedimentos narrativos. A remontagem do tempo cria correspondências dinâmicas a partir das montagens e colagens históricas. A poética artística, diz Glissant (2025) não exige que a palavra da língua seja constitutiva e representativa do ser. Como nos lembra Gagnebin (2018), para escrever a história dos vencidos é necessário reorganizar o sentido de memória e experiência, levando em consideração as esperanças não realizadas no passado.

A exposição *Pour la mémoire et la lumière* (2025) constrói um campo de narrativa crítica transformando ruína em monumento. No contexto transhistórico, Barontini fabula uma visão da história afro-diaspórica, propondo um hibridismo entre as referências simbólicas

do renascimento europeu com os heróis da Revolução Haitiana. A remontagem destes referenciais históricos subverte a linearidade histórica, mobilizando a heterogeneidade dos mitos africanos. A força do trabalho reside na sua capacidade de operar, por meio da (des) montagem, novas interpretações e formas de conhecimento acerca da história do povo negro. Situando-se entre o documento e a fabulação, ele funde *egunguns* iorubás, símbolos voduns haitianos e máscaras *baoulés* com as referências da nobreza francesa. O artista articula em suas fotomontagens importantes personagens da resistência negra como São Maurício (Império Romano), Cecile Fatiman, Capois-La-Mort ou Toussaint Louverture (Revolução Haitiana), Joseph (modelo negro do século XIX) e Marpessa Dawn (Eurídice no filme *Orfeu Negro*, 1959), remontando temporalidades e geografias fabuladas. O movimento dialético se faz presente no pensamento da errância pela livre apropriação das imagens canônicas da história da arte e da moda.

A instalação intitulada *Em qualquer parte dentro da noite, o povo dança* (2025) confere visibilidade à heroicidade negra, tomando como referência matricial o texto literário *La tragédie du Roi Christophe*, de Aimé Césaire (1970). A dramaturgia da peça é transposta para o espaço expositivo por meio de um processo performativo que integra traje, dança e música, instaurando uma cena em que Raphaël Barontini convoca a figura do *Muntu*, o homem que participa da força vital [*n'golo*] e do verbo [*Nommo*] como arquétipo de reinvenção do futuro a partir da insurreição.



Figura 1 a 3. Raphaël Barontini. *Em qualquer parte dentro da noite, o povo dança*, instalação, *Pour la mémoire et la lumière*, Palais de Tokyo, Paris, 2025. Fonte: acervo da autora.

Nas composições visuais de Barontini, a *tragédia da descolonização* deixa de ser apenas um episódio histórico e converte-se em modo de presença, operando um reposicionamento simbólico do herói, agora monumentalizado em gesto, cor e ornamento. Esse herói projetado não se restringe à memória, mas torna-se vetor de um futuro partilhado, em consonância com o juramento presente na peça de Césaire (1970, p. 39, tradução nossa): "jamais permitir, sob qualquer pretexto, o retorno da escravidão nem qualquer medida contrária à liberdade e ao exercício dos direitos civis"². Ao reinscrever a luta anticolonial em uma liturgia estética, Barontini transforma o ideal de libertação na promessa de felicidade coletiva. A instalação se configura, assim, como rito performativo que celebra a emancipação pela estratégia dos anarquismos sartoriais.

Retomamos a noção de *roupa de artista* como ponto de partida para refletirmos sobre a produção experimental de vestuários que problematizam a reinvenção identitária e sua relação com experiências de libertação no contexto da escravidão. Essas roupas, concebidas como manifestações artísticas, reinscrevem o ideal libertário como força vital, evocando a dignidade como elemento central no imaginário afrofuturista. Conforme argumenta Eva Barois de Caével (2025), os trajes se configuram como esculturas móveis, estabelecendo uma conexão com a dimensão performativa dos ritos festivos da cultura negra. O *reencantamento*, nesse contexto, não se trata de uma mera reconstituição histórica, mas da ativação de um arquivo de *contranarrativas* que articula o presente com o passado.

Diferentemente das propostas das vanguardas históricas, que buscavam integrar a práxis artística aos processos projetuais da moda industrial (Adverse, 2025, p. 354), a prática sartorial de Barontini se pauta por dispositivos performativos da memória. A *roupa de artista* constitui, para ele, uma linguagem a partir da qual se mobiliza o imaginário da cultura do vestir.

² No original: "De ne jamais souffrir sous aucun prétexte le retour de l'esclavage ni de quelque mesure contraire à la liberté et à l'exercice des droits civils"



Figura 4 a 6. Raphaël Barontini. *Wearables* [Roupas de artista], peças da exposição *Pour la mémoire et la lumière*, Palais de Tokyo, Paris, 2025. Fonte: acervo da autora.

Nesse sentido, o artista desconstrói insígnias de poder associadas à tradição da moda europeia por meio de experimentações com peças como armaduras, gibões e mantos. Barontini elabora vestimentas que articulam elementos históricos heterogêneos, inserindo, a partir deles, a experiência ritualística como forma de *crioulidade* visual. A perspectiva panafricana, por sua vez, estrutura o debate crítico acerca da tensão entre o cânone e as formas de representação do poder.

Barontini cria, por meio da pintura e do têxtil, corpos e rostos que reivindicam espaço, memória e liberdade compartilhados. As imagens monumentais reescrevem a história visual da negritude para dar visibilidade às personagens esquecidas. Ao apropriar-se do retrato europeu e revesti-lo com cores vibrantes, bordados e padrões que evocam tradições caribenhas e africanas, o artista transforma cada personagem em um ato de fala e presença. A articulação de referências por meio de colagem fotográfica, da produção de estandartes e *wearables* (roupas de artistas) é uma estratégia de reposicionamento simbólico. As peças da instalação apresentam uma complexa relação entre memória e história por intermédio da práxis artística, colocando em evidência os vestígios do povo escravizado dentro do contexto canônico da história da arte e moda europeia.



Barontini propõe um diálogo intercultural que problematiza a noção de identidade fixa, honorificando a mestiçagem cultural, ressonantes da noção glissantiana de pensamento da errância. O nomadismo simbólico pode ser observado pela reinterpretação dos trajes da nobreza, introduzindo na superfície personagens e elementos textuais que definem os ideais da negritude. Os costumes se tornam elementos da performatividade ritual, transfigurando as narrativas ancestrais em estratégia de resistência à ordem escravista.

O anarquismo sartorial se constitui nos seguintes aspectos: pela operação de desmontagem dos elementos simbólicos da indumentária europeia, por meio da qual se dramatiza a insubordinação aos códigos distintivos do vestuário, instaurando-se uma subversão da política das imagens da cultura de moda; pela legitimação do negro e da negritude em oposição à supremacia da branquitude nas imagens da narrativa histórica do poder monárquico; pela inserção de textos que evidenciam a subjetividade crítica africana evidenciando um novo estatuto do poder ético-político do povo negro.

O trabalho de Barontini propõe uma alegoria das cerimônias como uma forma de reinvenção da identidade negra pela subversão combativa do carnaval haitiano. Por isso, ele transfigura os trajes reais introduzindo-os na dimensão performativa dos rituais. De acordo com Caavel (2025), o artista elabora fusões estéticas transfigurando as imagens da história da arte e do imaginário negro para projetar, no âmbito da perfor-

matividade carnavalesca, um tipo singular de sincretismo libertário. Ainda, na análise de Caavel (2025), tais costumes são, em si mesmos, esculturas lúdicas que *reencenam* [*re-enactement*] os acontecimentos históricos esquecidos para que se proponha uma nova interpretação. Trata-se de apresentar o movimento de lampejo das imagens que possibilita ao pensamento reinterpretar a história do passado a partir de uma reconfiguração anárquica das imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos ao longo deste ensaio crítico uma análise sobre os anarquismos sartoriais a partir da exposição *Pour la mémoire et la lumière* (2025) do artista francês Raphaël Barontini. A partir da aproximação das noções de imagem dialética e pensamento da errância, analisamos como o artista articula a relação entre memória e história, criando contranarrativas a partir de uma reconstrução ucrônica da história do povo negro. Nosso objetivo foi compreender como a memória dos fragmentos, os *restos da história*, se transforma em aprendizado visual na obra de Barontini, reconstituindo a história a partir da distância temporal e da diferença cultural. Além disso, mobilizamos o pensamento da errância a partir da dimensão dialética das imagens. A instalação intitulada *Em qualquer parte dentro da noite, o povo dança* (2025) reforça a errância crítica na medida em que utiliza o salto ao passado, como pensado por Benjamin (1994) para potencializar a travessia e o deslocamento das narrativas imagéticas da história. A instalação expõe os fragmentos histórico-culturais ao reconstruir as tensões das imagens dialéticas. É por intermédio do espaço crítico da obra de arte que tanto o passado quanto o presente são ressignificados. *A roupa de artista* se torna, consequentemente, uma contranarrativa das narrativas hegemônicas da história.

Os costumes produzidos constituem uma espécie de *input* para atualizar o passado na contemporaneidade. Por isso, ainda que as imagens não fundamentem processos de continuidade primordiais à concepção de linhas temporais que doam sentido à narrativa dos acontecimentos, elas possibilitam fundamentar um campo de fabu-

lação no qual a natureza temporal da história adentra o território da *percepção estética*.

As esculturas têxteis constituem uma imagem dos restos fabulados pela memória-presente e, no processo de conhecimento, não somente atualizam o passado como fazem emergir elementos críticos ausentes, assumindo forma de uma linguagem estilizada do poder político. A travessia afro-atlântica se configura como um acontecimento singular do pensamento da errância na obra de Barontini (2025), não apenas para expressar a libertação dos escravizados, mas sobretudo para transfigurar a revolta dos subjugados como uma memória visual tanto para o passado quanto para o presente.

REFERÊNCIAS

ADVERSE, Angélica. Ropa de artistas para futuros sensibles: tecno-afectos contemporáneos. **Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación**, Buenos Aires, n. 277, p. 349-358, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi277.12680>. Acesso em: 18 nov. 2025.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo : EDUSP, 2000.

CAEVEL, Eva Barois de. Raphaël Barontini : Pour la mémoire et la lumière. **Le Magazine du Palais de Tokyo**, Paris, n. 39, p. 42-53, fev. 2025.

CÉSAIRE, Aimé. **La tragédie du Roi Christophe**. Paris : Présence Africaine, 1970.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Tradução: Sonia Salzstein. São Paulo: n-1, 2018.

GLISSANT, Édouard. Abécédaire. Édouard Glissant conversa com Patrick Chamoiseau. In: ROMAN, Ana; MIYADA, Paulo (orgs). **A terra, o fogo, a água e os ventos. Por um museu da errância com Édouard Glissant**. Catálogo. Tradução: Ana Roman, Ivan Rocha, John Norman, Sebastião Nascimento. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2025.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira, Eduardo Jorge Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2018.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. Emancipações. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs). **Histórias afro-atlânticas**. Vol. 1. Antologia. São Paulo: MASP, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Imagens da branquitude**: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Sobre o conceito de história**: Walter Benjamin. São Paulo: Alameda, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **REVISTA POIÉSIS**, v. 15, n. 24, p. 35-58, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1524.35-58>. Acesso em: 10 ago. 2025.

TRAVERSO, Enzo. **Le passé, modes d'emploi**: histoire, mémoire, politique. Paris: La Fabrique Editions, 2023

Angélica Oliveira Adverse é professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutora em Artes Visuais (EBA/UFMG), com estágio na Universidade Paris I – Sorbonne (2016). Residência pós-doutoral em História (PPGH/UFMG) (2018-2020). Recebeu o Prêmio CAPES e o Prêmio UFMG de Tese (2017). É autora dos livros *Imagens são espelhos* (Edição da autora) e *Moda moderna medida do tempo: O futurismo italiano e a estética do efêmero* (Estação das Letras e Cores, 2012).

Email: adverseangelica@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8938-8819>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7834837062630931>

Artigo recebido em 10.08.2025. Aceito em 23.09.2025

PELE NA ÁGUA: CONTATO, MUDANÇA E DISSOLUÇÃO

Janete Vilela Fonseca

Resumo: Este texto reescreve um processo artístico entre corpo em movimento, gravura e materialidades. A metodologia foi desenvolvida através de registros de ações em fotos, vídeos e uma escrita que oscila entre a poesia, a descrição, a narrativa e a pesquisa teórica. Ganhou corpo como obra nas Artes Visuais e expandiu-se através do compartilhamento sensível em processos criativos e pedagógicos na Dança e no Teatro, onde a proposição se atualizou e ganhou significados mais complexos.

Palavras-chave: Pele. Vídeo. Gravura. Materialidades. Corpo em movimento.

SKIN IN WATER: CONTACT, CHANGE AND DISSOLUTION

Abstract: This text rewrites an artistic process involving a moving body, engraving, and materiality. The methodology was developed through recording actions in photos, videos, and writing that oscillates between poetry, description, narrative, and theoretical research. It took shape as a work in the Visual Arts and expanded through sensitive sharing in creative and pedagogical processes in Dance and Theater, where the proposition was updated and acquired more complex meanings.

Keywords: Skin. Video. Engraving. Materiality. Body in movement.



Água corre, folhas passam.

*Músculos de pedra,
deitar de bruços sobre a pedra.*

*Marca avermelhada,
dedos lutam com botões.*

*Mão risca permissão
ponta do lápis vermelho quase no fim
machuca a pele.*

*Mão aperta a pele.
Dedos lentos espalham a gosma
branca.*

*Dedos arrancam a pele
delicadamente,
levando uma ingênua história.*

*Por trás não se vê.
Poros, pelos, arrepios, buracos.*

Pedra, mão, água, pele.

Pele na água.

Câmera sai pelo rio.

*Aceleração, pele gira,
água leva despedaços.*

Câmera aproxima.

Figuras 1-4. Janete Vilela Fonseca. *Pele na água* [Desmanchado com Daniela Eugênia, Marconi Marques e Glaucis de Moraes], 2015-2026. Frames de vídeo com sequência poética descritiva, 3:32min. Fonte: <https://vimeo.com/191388608?fl=pl&fe=sh>.

Caminhamos quarenta minutos na terra seca de subidas e descidas até chegar na parte baixa do rio, um pouco depois da cachoeira. O local foi escolhido por causa da pedra plana que acompanha o leito do rio naquela parte.

Ensaio várias vezes a descida do tronco com o apoio dos braços para que, quem filma, me acompanhe bem de perto com a câmera. Quando encontro a melhor maneira de me mover, começamos a filmagem. Entrego meu peso ao chão e ali deitada abro os botões da parte de trás da blusa. Quem escreve se aproxima e compõe o que combinamos nas minhas costas. No meio da escrita, a ponta acaba e sinto a madeira do delineador labial ferindo a minha pele. Um jorro branco interminável vai desenhando algo por cima do que foi escrito. Passamos quase uma hora esperando a secagem da cola. Enquanto isso, conversamos, fotografamos e brincamos de criar mais imagens na beira.

Procuro a mesma posição sobre a pedra e novamente me derreto ali, mas por pouco tempo, pois logo a mão que transcreveu o texto começa os suaves e agudos puxões para tirar aquela página escrita translúcida que me espalhou. Ele me devolve meu couro arrancado e seguimos até a margem para realizar um ritual de desaparego. Coloco suavemente a pele sobre a água e elas vão se misturando ao mesmo tempo que a pele vai sendo levada pelo fluxo da água com rapidez. Corremos para ver se sobrou algum vestígio da impressão e vemos que ela sobrevive ao redemoinho da água, subindo e descendo lentamente até desaparecer das nossas vistas.

Movida pela dança e pela educação somática, meu trabalho em gravura – um processo já bastante encarnado – passou a ter relação direta com o corpo em movimento. Sem método definido *a priori*, foi uma pesquisa desenvolvida à medida dos acontecimentos e das afinidades, por meio de registros de processos de criação em ações, vídeos e uma escrita de certa forma fragmentária que oscila entre a poesia, a descrição, a narrativa e a pesquisa teórica. Como obra e como parte de uma pesquisa sobre gravura em matrizes vivas, *Pele na água* sintetiza e significa um processo relacional entre a pele da artista e a de participantes das ações. Aproxima sensibilidades utilizando um anteparo material como camada.

A obra *Pele na água* é uma “ação orientada para vídeo” (Melim, 2008), que inicia a segunda fase de um processo anteriormente intitulado *Peles*. Um ano antes, eu coletava texturas da pele das pessoas com um

procedimento simples: espalhar cola sobre a pele, esperar secar e arrancar; como fazia na infância. A cola seca translúcida mostra os poros e sulcos existentes na pele, assim como marcas de acontecimentos escolhidos – como as tatuagens –, ou alheios à nossa vontade – como cicatrizes de acidentes ou cirurgias. No vídeo, me disponho para que provem meu tato, através da minha pele, minha matriz viva, como fiz com tantas pessoas.

A materialidade mais importante nas gravuras de cola não é a cópia, mas a matriz. E cada fonte imagética se vai quando terminamos o trabalho de impressão, deixando partículas, células, pelos que grudaram na cola. Passam a fazer parte da pele impressa, e o que fica de mais potente é o momento em que ocorreu a ação, todo o resto, encontrado nos registros de fotos, vídeos e depoimentos é memória. Para além da imagem, uma marca representa experiências de vida. Se nos considerarmos seres com potência de repetição ou transformação, uma pessoa gravada passa a ser matriz e sua marca pode se repetir em ações, modificando a si mesma e ao outro.

A água participa da decomposição como coisa desapegada, digerida, o que não quer dizer descartada, como aconteceu na ação de dissolução das impressões. A relativa perda das cópias das peles dos outros e da minha é um processo simbólico de desapego. Nosso tecido epitelial também cai e se renova, estamos sempre mudando, desde a nossa casquinha mais exterior. Qualquer espasmo molhado confirma a necessidade da dissolução e da busca pelo desapego. A presença fluida, no presente, precisa de um centro denso, mas as extremidades podem ser leves, até flutuantes. O que foi feito está nas ramificações nervosas das profundezas da pele, não precisa ser segurado. Um corpo que se quer livre e quer se soltar de materialidades que o aprisionam.

No início, o que me impulsionou a copiar peles foi o desejo de estar em outra pele, sentir como se fosse o outro. Um devaneio que se fosse avaliado pela neurociência seria descartado de pronto. Antônio Damásio, em seu livro *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*, de 2000, atenta para o fato de que a consciência é acessada somente em primeira pessoa, ou seja, segundo o autor, "A consciência e a mente, porém, vinculam-se estreitamente a comportamentos externos que podem ser observados por terceiras pessoas" (Damásio, 2000, p. 29). Damásio explica sobre os estados da mente: "Estado de vigília, emoção

de fundo e atenção básica são, pois, sinais externos de condições internas compatíveis com a ocorrência da consciência" (Damásio, 2000, p. 120). Entretanto, mais que observar, eu precisava sentir, inventar um sistema de profunda empatia. Tocar com os olhos e com a imaginação alcança algumas camadas, tocar com a pele adentra outras. Não é possível ser o outro, mas com o toque pude sentir uma espécie de simbiose temporária.

A impressão positivo-positivo utilizando matriz viva traz uma experiência compartilhada que sugere como possibilidade estudar a outra pessoa através do toque. Além das impressões e toda a riqueza em cada situação das peles descoladas, aconteceram conversas, nas quais ouvi pessoas falarem sobre suas próprias marcas, reverem suas feridas e as maneiras de se perceberem. Durante os processos artísticos, algumas falas de participantes se impregnam em mim e retornam quando escrevo sobre meus trabalhos, me dando pistas ou se transformando em questões importantes sobre meu trabalho. Como disse um participante antes de passar pela experiência da impressão da pele: "Estava procurando minhas cicatrizes durante o banho e pela primeira vez me toquei de maneira tão suave". Aproximar-se de uma esfera muito pessoal possibilita que questões muito íntimas apareçam.

O trabalho com as peles compôs a exposição individual *Anatomia da Borboleta* (2017) e a exposição coletiva *Expressões do múltiplo* (2017). A primeira é um rito de passagem que conecta o trabalho com gravura e as investigações voltadas para o movimento dançado. Iniciou-se com a *Perfomontagem*, uma montagem colaborativa da exposição, na Galeria Experimental do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense – IFSUL, em Sapucaia do Sul (RS). Lá, junto com os alunos da instituição e parcerias artísticas, copiamos peles e dispomos os relevos secos sobre as janelas da galeria.

Anatomia da Borboleta aconteceu entre os dias 18 de outubro a 08 de novembro de 2016. O cenário era um híbrido entre galeria e pseudo-consultório, onde havia duas personas entre as quais eu me alternava: uma anatomista – que investiga a pele das pessoas através da cola, e a artista – que utiliza o material retirado da pele e o aplica nas janelas, como pode ser visto nas imagens abaixo. Multiplicar-se seria também um ato metafórico de gravura, no sentido da reprodução de si mesma?

"Quando um artista resolve se dividir em diferentes 'eus' está também multiplicando seu potencial de criação, pois passa a pensar dentro de novas estruturas. Cada persona criada emula novos comportamentos, novas visões de mundo que não caberiam naquele 'eu' original" (Nunes, 2016, p. 101-102).



Figuras 5 e 6. À esquerda: Janete Vilela Fonseca. *Terrestres*, 2016. Registro da *Perfomontagem* da Exposição *Anatomia da Borboleta*, Galeria Experimental do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Sapucaia do Sul, RS, 2016. Fotografia: Júlia Pellizzari. À direita: Janete Vilela Fonseca. *Resquício de dança*, 2014. Registro da intervenção realizada com o grupo Perpendicular Bial no saguão da Bienal de São Paulo. Fotografia: Leia Izumi. Fonte: acervo da artista.

A montagem aberta continuou por mais uma semana. A cada visita à galeria eu acrescentava elementos: escrevi as legendas dos trabalhos escavando as paredes, anexeí uma série de desenhos de anatomia da região pélvica e fiz uma escrita transparente com cola nas paredes e nas janelas fazendo referência à anatomia e à sensibilidade de *La que sabe*, a personagem mítica de Clarissa Pinkola Estés na obra *Mulheres que correm com lobos* (1994).

A ação de trabalhar a cola sobre a pele durante uma *perfromontagem* é tão significativa quanto às impressões que resultam logo em seguida e o que podem se tornar nos dias seguintes, pois foi ocasião de observar a transformação da matéria utilizada. Ainda assim, são os vestígios relacionais com participantes, do que resta de imaterial na fala sobre a experiência, a parte que considero mais viva no trabalho. As impressões, enquanto objetos físicos, já se foram em sua grande maioria. Findaram-se em sua própria fragilidade ao serem expostas em ambiente muito iluminado e por terem sido fixadas sobre vidro com água, pois a cada vez que a cola é molhada, ela seca ficando mais dura, menos plástica, logo, menos flexível. Não há, porém, porque lamentar a perda, já prevista e desejada como parte do trabalho. Sim, desejei perder a materialidade do trabalho, lidei com sua ausência.



Figura 7. Janete Vilela Fonseca. *Relevos moles*, 2017. Impressão de cola branca sob vidro e água, 40 x 40 cm, Exposição *Expressões do Múltiplo*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2017. Fonte: acervo da artista.

As três impressões que sobreviveram à desmontagem da *Anatomia da Borboleta* se transformaram nos Relevos Moles, fixados sob uma mesa de vidro com água por cima, e fizeram parte da exposição *Expressões do múltiplo*, que aconteceu de 21 de março a 20 de abril de 2017 na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre/RS.

Além desse trabalho, o vídeo *Pele na água* e seis fotografias que representam o histórico do trabalho com as peles foram exibidas. Como já era previsto, das peças que compunham *Relevos Moles*, restou apenas uma. O processo de redução das gravuras de cola termina aí, assim como a ação de descolagem que só aconteceu novamente alguns anos depois a pedido de pessoas interessadas em vivenciá-la.

Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico. Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus "próprios" traços – que já não podem desde então serem chamados "próprios" (Derrida, 2001, p. 21).

O trabalho com as impressões da pele continuou sendo explorado através de experiências coletivas. No entanto, foi acabando-se materialmente à medida que novas experiências aconteciam, assim como a minha intenção de dar continuidade a ele – apesar de que sempre me surgiam novas oportunidades de experimentá-lo em contextos diversos. O que se instaura na ação de arrancar a cola da pele começou a me incomodar, pois o processo é um pouco dolorido. Hoje prefiro aproximar-me sem o intermédio da dor.

Desejar o movimento, perscrutar a estrutura em suas possibilidades e carências, buscar uma falta, desistir, deixar ir embora, dissolver. Em seguida, o que fica, o que sobrevive? Diferentemente do que coloca Derrida, os resquícios materiais das peles foram destruídos no momento oportuno, quando considerei que aquele ciclo estava completo.

Por esse percurso, o corpo em movimento e a gravura são compreendidos juntos e de forma ampliada. Marcas, variações sutis, reverberações. Como eu toco e como sou tocada? Nesse sentido, a gravura está presente como metáfora de três maneiras: corpo gravado, entendido como corpo matriz; corpo gravador, entendido como goiva, ácido ou prensa e ainda, corpo impresso, como um papel ou outro suporte de impressão que recebe tinta, pressão ou calor. Enquanto *corpo que cria*, percebo que hiperestímulos ou estados de consciência diferentes como concentração, vigília ou transe podem contribuir como propulsão

de novas *texturas de movimento* – qualidades gestuais, considerando principalmente a interação entre os corpos.

Gravura é o passado no movimento presente do corpo que sempre muda. A relação com a água potencializa a mudança, fluidifica, evapora, e em dias chuvosos sua ação se amplia, favorecendo derretimentos e decomposições.

No meu artigo *Corpo em Movimento e Gravura: em busca de um contato sutil e consciente para a produção poética*, publicado nos Anais do evento *Pele na Arte* de 2015, na Universidade Federal do Pará, já havia iniciado o procedimento de aproximação com a cola e indaguei: "Entre os contatos – pele-pele, pele-cola, pele-pedra, pele-coisa, coisa-cola, haveria algo de *inframince*?" (Fonseca, 2015). Segundo Patrícia Franca-Huchet, *inframince*

[...] seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp para proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem – ou o conjunto de sensações que constituem suas 46 notas. [...] *infra-mince* seria ainda a sensação resultante da esfregação de um tecido de veludo pelas pernas. [...] O jogo da tactilidade e da sensualidade aí se torna aparente com toda evidência (Franca-Huchet, 1998, p. 20).

Nessa pergunta, amparada pela consciência de uma tatlidade sutil, está claro que entre o contato da mão do impressor e a pele do descolado está a cola, criando uma minúscula distância que impede que as peles se toquem diretamente. Trata-se de um contato entre superfícies que mal se encostam. É o quase toque, o que está um pouco além do desejo e o início da ação de tocar. Uma aproximação que não chega a se apoiar sobre, mas ultrapassa a sensação do calor de quando se está muito próximo. Então, ultrapassa o *inframince*, pois é um toque menos sutil. Não chega, porém, à densidade da massagem do sistema linfático, de escorregar a pele sobre o músculo.

Através de outro depoimento oral, um participante associou o contexto da impressão das peles a um "caráter terapêutico sem ser exatamente" e considerou certa proximidade desse trabalho com as seções terapêuticas de Lygia Clark – levando-se em conta todo o

aparato cenográfico, como a utilização da maca, e o jaleco que utilizei como figurino na *Perfomontagem*. Ponderemos sobre essa colocação: existe uma timidez exibicionista nas personas anatomista e artista que compuseram a instalação da *Anatomia da Borboleta*, trazendo ao evento um caráter de ficção, o que me distancia de Lygia Clark, que realizava atendimentos com intenção declaradamente terapêutica, baseada em seus conhecimentos em psicanálise. No entanto, é certo que, ao acessar memórias, nos aproximamos da técnica da artista e terapeuta, que, segundo Maria Alice Milliet de Oliveira (1989, p. 180): "Trabalha as vivências arcaicas gravadas a nível sensorial nas primeiras etapas da vida, fase primitiva, anterior à aquisição da linguagem".

O contato com o que a pele nos faz confrontar com um espaço sensível de limite com o mundo e com a própria interioridade, revela a dialética entre o dentro e o fora. Sobre esse assunto, Lygia Clark trabalhou através de obras como *Caminhando* (1963) que revelam a imanência do ato e a integração espaço-temporal, ao propor uma gestualidade contínua que implode dualidades e demarca uma escolha.

Se pensarmos na artista como uma propositora de "articulação criativa entre desejo e realidade" (Oliveira, 1989, p. 180), é possível associar proposições artísticas participativas e ações de cura. Tomo, portanto, aquela fala que associou a descolagem a um "caráter terapêutico sem ser exatamente" como plena de sentido, reforçada pelo fato de ser dita por alguém que passou pela experiência, acessou e pensou sobre a própria sensibilidade. Acessar um corpo é acessar um mundo.

Sem querer catalogar a ação de Lígia Clark, pois ela mesma não admitia tal possibilidade, ou seja, segundo Clark, em entrevista a Ismênica Dantas (1959), no *Diário carioca*: "Não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de viver comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou a uma atitude", existiria alguma semelhança entre ações de grande proximidade entre participantes de um processo artístico – como a descolagem da pele – e a técnica terapêutica de Lygia Clark, o Método Feldenkrais e a *Psicomagia* de Alejandro Jodorowsky?

Moshé Feldenkrais (1904-1984) criou uma série de lições de movimentos para tratar da autonomia pessoal, compondo o método

de Educação Somática que leva seu nome. A partir da proposição de se auto-observar e trabalhar muito lentamente para encontrar a raiz de cada intenção de movimento, são criadas novas maneiras de mover para que sejam agregadas ao repertório cinético pessoal. Com esse trabalho, a pessoa acessa camadas musculares muito profundas, de inteligência arcaica, e assim como no trabalho de Lygia Clark, recupera memórias. Propõe a criação de um arcabouço mais complexo e seguro, baseado na sensação de movimento, promovendo uma mudança na autoimagem, o que traz benefícios à maneira de lidar com a vida, tomar decisões e agir de acordo com elas.

O poeta, ator, cineasta e tarólogo Alejandro Jodorowsky (1929) criou o conceito de psicomagia, que é, basicamente, uma ação criativa de autocura. Em seu *Manual de psicomagia* (2009), consta que ele começou a partir de jogos de tarô que oferecia uma vez por semana em um café na cidade que estivesse, onde recebia perguntas e pedidos de conselhos dos consulentes. É importante considerar que ele pensa em terapia como arte e não em arte como terapia, conforme o documentário *PSICOMAGIA I (teoría)*, exibido em 2004 pela emissora de televisão TVE2. "Descobri que, quando se começa um ato psicomágico, se produz uma misteriosa relação entre a intenção individual e o mundo exterior" (Jodorowsky, 2009, p. 6, tradução nossa)¹. *Psicomagias* são ações de exteriorização e mudança de relação com o mundo.

As associações aqui realizadas pretendem compreender o que possuem em comum os três em suas atuações, tanto no repertório da arte de Lygia Clark e Alejandro Jodorowsky, quanto na interseção deles com a terapia, o que os aproximaria de Feldenkrais. Notei que a aceitação e a valorização da imaginação para se recriar e a relação de proximidade física com o paciente, cliente ou consulente faz parte da atuação dos três. Tal proximidade dá ao ato de clinicar um caráter pessoal, um sentido de acolhimento diferente do que é visto comumente na medicina tradicional. O caráter terapêutico para Lygia Clark acontece devido à regularidade das seções, nas quais ela estimula – através de massagens e variados tipos de toque, sopros e uso dos objetos relacionais – a elaboração da

¹ No original: "He constatado que, cuando se comienza un acto psicomágico, se produce una misteriosa relación entre el intento individual y el mundo exterior".

fantasmática pelo sujeito que passa pelas fases verbal e não verbal (Clark, 1980, p. 50). No Método Feldenkrais, um método educativo, considera-se que a pessoa está aprendendo uma nova maneira de se mover. Em uma seção de Integração Funcional, cujo trabalho acontece a partir do toque, o professor manipula o aluno e, se houver uma boa conexão, os dois se movem juntos como em uma dança. Alejandro Jodorowsky, partindo de sua experiência com o teatro e com estudos sobre genealogia familiar, transita entre o personagem do xamã ou do pai para encenar brevemente o drama da vida da pessoa atendida, naquele momento examinada como personagem. Em seguida, mostrando-se como coadjuvante, ele dá à pessoa a função de fazer uma ação para que tome para si o protagonismo na cena e o poder sobre si mesma.

Muito do trabalho terapêutico de Lygia Clark está presente em imagens e textos no portal eletrônico dedicado à sua obra e vida, *O mundo de Lygia Clark*. Também existe a possibilidade de experimentar réplicas de seus objetos relacionais – que a encaminham para sua inserção como terapeuta, em exposições retrospectivas, como pude experimentar. No entanto, mesmo tendo contato com a magia desses objetos, ela é a pessoa que sabia fazer o uso deles mais adequado ao próprio pensamento terapêutico. Ainda que seja repassada a outros profissionais, toda terapia é associada diretamente à atuação de quem a criou. Esse contato pessoal não tive com nenhum dos três, ainda.

Pratiquei o Método Feldenkrais de modo contínuo por três anos com os profissionais certificados na área e iniciei a formação para me tornar professora, mas o toque de Moshé eu não tive a oportunidade de conhecer nem observar ao vivo. O trabalho de Jodorowsky é acessível em livros e vídeos no *Youtube*, além de sua obra no cinema. Temos, ainda, a vantagem de que esse autor está vivo. Logo, seu trabalho aconteceu em proximidade temporal a esta escrita sobre ele, o que pode nos dar uma percepção de intensidade diferente da referência histórica de autores que viveram em outro tempo. Ter acesso a depoimentos em vídeo, por exemplo, pode nos aproximar dos autores, mas considero enriquecedor trabalhar com referências vivas, principalmente com aquelas que podemos trocar impressões diretas.

Assim como Lygia Clark, Alejandro Jodorowsky e Moshé Feldenkrais inspiraram minhas obras, sobretudo as ações relacionais, dentre as quais estão as que trato aqui. Nos anos em que realizava as descolagens, a prática do Método Feldenkrais aguçou meus sentidos e minha autopercepção e me instrumentalizou sensivelmente no trato com as pessoas participantes. A curiosidade em conhecer anatomicamente outra pessoa, a minúcia e o cuidado no toque fazem parte do treinamento desse método, e também estão suas palavras quando ele descreve um tratamento individualizado, a exemplo de *O caso Nora* (1979), em que ele faz uma paciente recuperar habilidades motoras e cognitivas através do toque após um derrame cerebral.

Outro tipo de curiosidade me liga a Jodorowsky desde que conheci sua obra cinematográfica, cheia de imagens surrealistas e arquetípicas. É uma curiosidade mais crua, relacionada ao absurdo, diferente da que exercitamos no Método Feldenkrais. Embora esteticamente nossas obras sejam muito diferentes, a dele tendendo ao grotesco e alegórico, a minha à monocromia, às texturas e aos detalhes, creio que nos aproximamos pela criação de situações absurdas. Apesar da sutileza que pode ser percebida nas imagens geradas com a cola sobre pele, arrancar uma camada da pele de alguém para compor uma investigação estética e relacional é tão absurdo quando propor uma psicomagia.

A experiência com as ações relacionadas à pele me fez perceber que existe um contato sutil que se baseia nos modos de aproximação. Com a possibilidade de criar junto, há gradações de proximidade que dependem, em primeiro lugar, da disposição e do envolvimento das partes para que aconteça. Na Dança Contato, seria um acercamento ideal, segundo os preceitos que sugere Steve Paxton - o mais conhecido precursor dessa modalidade de dança, na segunda parte da entrevista a Fernando Neder no Brasil. Antes de se moverem juntos, devem se tocar muito lentamente, sentir o calor um do outro, a respiração, o ritmo, numa movimentação quase invisível.

Os aspectos sensíveis ganharam novos sentidos quando foram explorados nas Artes Cênicas, onde a cola sobre a pele se atualizou. Foi cogitada em seu potencial de materialidade ligada ao mascaramento: "Corpos-máscaras de cola?", perguntou-me um dia o professor Érico José de Oliveira, da Universidade de Brasília, especialista em trabalhos

cênicos com máscaras, ao saber sobre meu trabalho com a cola em 2019. Essa questão me lembra um trecho da música da versão que Emicida fez para a canção *Sujeito de sorte*, de Belchior: “Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes” (Emicida, 2019). Talvez máscaras, talvez desnudamentos. Talvez eu estivesse cansada de olhar cicatrizes e poros quando decidi finalizar esse processo e trabalhar com movimentos mais amplos.

Dentre as ocasiões de compartilhamento nas Artes Cênicas, uma foi durante no doutorado, a pedido de pessoas estudantes da graduação em Teatro na Universidade Federal da Bahia – com quem realizei o estágio docente na disciplina Teatro, Rito e Performance. Escolhi alguns relatos dessa última ocasião que me ajudam a compreender o alcance da experiência em relação aos processos de criação de estudantes. A experiência ocorreu no semestre anterior ao período da pandemia de covid-19, acontecimento mundial que nos marcou profundamente e inviabilizou por anos ações aproximativas como essa. Ainda estamos aprendendo a nos reaproximar.

Com a turma do estágio docente, a ideia era trabalhar a anatomia da pele para dentro, conjugando os trabalhos de criação de cada pessoa com o estudo anatômico. Fizemos esse trabalho por interesse de uma das alunas que preparava uma performance com um elemento cênico parecido. Nomeamos a prática de *Pele-pelanca*, que foi realizada de modo conjugado com *O giro em torno do próprio eixo*, uma proposição que trabalha a pré-expressividade a ser realizada no tempo de uma hora de relógio. Como Salvador é uma cidade úmida, a cola não secou no tempo do giro e as alunas tiveram dificuldade para retirá-la da pele. Percebi, observando durante a prática e confirmei através dos comentários delas, que a cola tira a concentração no giro, pois é mais um elemento que surge e distrai da observação das sensações internas e do ambiente. Nessa situação de movimentação controlada com algo incomodando na pele, cada participante precisou criar estratégias próprias para o desafio de estar presente até o fim da proposição.

Em seus relatos da disciplina, as alunas incluíram depoimentos sobre a *Pele-pelanca*. Thais Patez contou que os locais que escolheu para o trabalho com a cola foram as cicatrizes, as mesmas partes que costumava tocar em suas últimas composições de cena. Iasmin Alice da Silva fez um relato poético contando sobre sua entrega na experiência e

os incômodos que ela relacionou à própria identidade de mulher negra, temática que perpassa seu processo poético:

Eu imóvel.

Essa cola secando... endurecida, fria, corpo estranho no meu corpo, me deixando branca.

Por quanto tempo permaneci branca? Por quanto tempo quis ser reconhecida como branca?

É impossível não pensar isso, já que vejo uma camada branca secar sobre minha pele.

Me sinto Pele negra com uma máscara branca. Fanon (Fonseca, 2022).

Quando artistas participantes compartilham comigo suas impressões, me dão a ver suas subjetividades e questões identitárias, as quais eu jamais acessaria sozinha. Salvo o gênero, as questões de lasmin são semelhantes às do artista Fernando Costaa de Belo Horizonte, com quem realizei o procedimento diversas vezes.

Costaa também trouxe de volta a questão do mascaramento, ao solicitar que eu o orientasse sobre a materialidade necessária para criar uma máscara branca a ser descolada do rosto no vídeo que intitulou *Ecdise* (2022), trabalho que faz parte do processo de sua investigação artística com foco na temática afro-diaspórica.



Figura 7. Fernando Costaa. *Ecdise*, 2022. Frame de vídeo, 4min48seg., 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBvBvytQ8Tw..>

Na sinopse do vídeo, Costaa faz um paralelo entre o que ocorre com os artrópodes no processo de desenvolvimento dentro do exoesqueleto – uma estrutura endurecida que protege, mas impede o crescimento – e o papel do racismo estrutural na construção da sociedade brasileira, que cerceia a vida e o desenvolvimento das pessoas negras. Em sua obra, vemos uma goma resistente, que gruda na pele e deixa vestígios. É tão grudenta que não dá para se livrar dela sem perder pedaços de pele e alguns pelos.

Ao final desta escrita, conversando com Fernando Costaa sobre a atualidade do trabalho com a cola, os conceitos e palavras que utilizo na escolha do título do texto, homônimo ao primeiro trabalho aqui mostrado, relembramos a importância da água em relação ao movimento. Também é fluido o caminho que tomou a descolagem entre a performance em gravura e as explorações de presença e geração de movimento nos compartilhamentos com as Artes Cênicas.

Pele na água transitou por questões inter-relacionais através do contato entre artistas e pessoas participantes. Tratou da sensibilidade através da percepção tátil e memorial, na observação e na relação com o outro. Retomar arquivos sobre as ações para refazer e concluir textualmente algo cujo fim já foi ensaiado tantas vezes é uma oportunidade de me reelaborar como artista e perceber como seguem potentes as oportunidades de compartilhamentos artísticos.

REFERÊNCIAS

ACERVO LYGIA CLARK. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1633/o-mundo-de-lygia-clark>. Acesso em 09 ago. 2025.

CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANTAS, Ismênia. **Lygia Clark explica sua pintura**: todo artista é um suicida. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 11 out. 1959. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8809/lygia-explica-sua-pintura-todo-artista-e-um-suicida> Acesso em 23 outubro 2025.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EMICIDA. **AmarElo** (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte) part. Majur e Pablo Vittar (Áudio oficial). YouTube, 1 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJcjV6g5mV8>. Acesso em: 23 nov. 2025.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COSTAA, Fernando. **Ecdise**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBvBvytQ8Tw>. Acesso em: 23 nov. 2025.

FELDENKRAIS, Moshe. **O Caso Nora**. Tradução: Netto. São Paulo: Summus, 1979.

FONSECA, Janete Vilela. Corpo em Movimento e Gravura: em busca de um contato sutil e consciente para a produção poética. In: VIEIRA, Lia Braga; Júnior, Miguel de S. B.; SAPUCAHY, Ana Flávia M. (orgs.). **Anais Pele da Arte**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2015. Disponível em: https://fbpartes.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/vii_anais.pdf Acesso em: 15 out. 2025.

FONSECA, Janete Vilela. **Dançar com**: escoamentos possíveis e proposições de aproximação. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

FRANCA-HUCHET, Patricia. L'infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27748/16348> Acesso em: 23 nov. 2025.

JODOROWSKY, Alejandro. **Manual de psicomagia**: consejos para sanar tu vida. Madrid: Siruela, 2009.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NUNES, Fábio Oliveira. **Mentira de artista**: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. **Lygia Clark**: obra-trajeto. Escola de Comunicações e Arte da USP. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 1989.

FONSECA, Janete. **Pele na água**. Disponível em: <https://vimeo.com/191388608?fl=pl&fe=sh>. Acesso em 15 out. 2025.

DRAGÓ. Fernando Sánchez. **PSICOMAGIA I (teoría)**, exibido em 2004 pela emissora de televisão TVE2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8t47NupYGyg>. Acesso 09 ago. 2025.

PAXTON, Steve. **Interview**. Part 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4yPdDdGwIGo>. Acesso 09 ago. 2025.

Janete Fonseca é multiartista, professora e pesquisadora. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA com estágio na Université Bordeaux-Montaigne/França, Mestra em Poéticas Visuais pela UFRGS, graduada em Dança pela UFBA e Artes Visuais pela UFMG. Sua trajetória artística é transdisciplinar, articulada com a docência nas Artes Cênicas e nas Artes Visuais. Atuou na dança, na performance e no teatro de animação. Participou de exposições individuais e coletivas em Portugal, Belo Horizonte e Porto Alegre.

Email: janetevfonseca@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6765-0399>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7701337267499935>

Artigo recebido em 05.08.2025. Aceito em 11.10.2025

ESTRANHO SOUVENIR: CONSIDERAÇÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO E DEVIR NO INTERIOR DE PERNAMBUCO¹

Luana Andrade

Resumo: Do encontro com um estranho souvenir, desperto para uma série de reflexões conectadas ao problema da representação no relacionamento entre arte e território. As lembranças de Surubim (Pernambuco) se manifestam tanto no arquivo da memória coletiva quanto nos objetos dispostos nas prateleiras da loja de artesanato local. Tomo como abordagem metodológica para a escrita o exercício performativo da Artista-Turista – persona que tenho me dedicado a construir nos últimos anos de investigação.

Palavras-chave: Representação visual. Território. Estereótipo. Práticas artísticas.

STRANGE SOUVENIR: CONSIDERATIONS ON REPRESENTATION AND BECOMING IN THE COUNTRYSIDE OF PERNAMBUCO

Abstract: From the meeting with a strange souvenir, I awake to a series of reflections connected to the problem of representation in the relationship between art and territory. The memories of Surubim (Pernambuco) are reflected in both the collective memory archive and the objects displayed on the shelves of the local handicraft store. I take as a methodological approach to writing the performance of the “Artista-Turista” – persona that I have dedicated to building in recent years of research.

Keywords: Visual representation. Territory. Stereotype. Artistic practices.

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto com o identificador <https://doi.org/10.54499/2022.11460.BD>.

A sentença envolve um lugar, um objeto e dois sujeitos. Um deles se desloca, experiencia o lugar e elege um objeto que o ajude a narrar a viagem; o outro recebe o presente, a *lembrança*, imagina, projeta este lugar através da narrativa presente na forma, nas cores, na textura, em tudo o que, no objeto, pode figurar o local. Como num jogo, esta dinâmica de posições e atribuições fixas parece funcionar com assertividade em direção ao seu fim: dar a conhecer um lugar.

Se é verdade que objetos não conseguem traduzir a complexidade dos lugares em sua materialidade, tampouco conseguimos ignorar as narrativas complexas que os habitam. Esta questão tem sido constantemente atualizada desde que vivemos uma viragem nas práticas artísticas contemporâneas caracterizada pela inserção de objetos de *cultura popular* em tais circuitos, colocando em causa a moderna separação entre arte e artesanato (Goldstein, 2014). Somado a isto, emergem também perspectivas críticas que irão questionar o colonialismo presente na estrutura dos sistemas artístico e educativo (Gaztambide-Fernández, 2012), que podem produzir, arquivar, mobilizar e fazer circular tais objetos e epistemologias. Assim como o deslocamento destes objetos – seja por aquisição, roubo ou restituição – vem sendo analisado sob novas perspectivas críticas, o trânsito de artistas, investigadores, etnólogos, turistas e outros agentes não está isento.

Quando em 2021 eu passei a morar no Porto, em Portugal, para iniciar o doutorado em Educação Artística, não imaginava encontrar sentido para este deslocamento. Embora a geografia fosse uma área envolvida no tema em torno de práticas artísticas em territórios rurais e interioranos, o meu deslocamento geográfico soava destituído de uma coerência robusta. A amplitude deste interesse de pesquisa parecia descabida para um trajeto tão específico: de Surubim – na região do agreste setentrional de Pernambuco – para este território mais ao norte do globo, o Porto. Depois de alguns anos indo e vindo, a questão se tornou mais presente e sólida, à medida em que o meu pensamento sobre estes lugares e a minha forma de estar e de me perceber afetada pelo assunto se transformavam. De modo a forjar uma abordagem epis-

temológica que considerasse relevante a inevitável produção de sentido em meu deslocamento no curso da pesquisa, passei a meditar sobre estas viagens e o que delas reverbera como parte do trabalho de investigação artística. Esse processo resultou na criação de uma persona, a *Artista-Turista* (2022), com um conjunto de trabalhos e ações performáticas que buscam tensionar a relação entre arte e territórios.

Esta poética surgiu do encontro com a tese de Nina Lübbren (2001) sobre as colônias rurais formadas por artistas na Europa do século 19. Uma análise de diários de campo reflete sobre certo romantismo na prática destes grupos deslocados de suas cidades, ao retratarem um cotidiano bucólico e camponês que já não existia, ou existia de forma distinta, na transição de um estado agrário para um estado industrial. Pelo comportamento exotizante e descolado da realidade, alguns foram apelidados pejorativamente de *turistas* por moradores locais. Esse estudo me conduziu à autocritica e autoironia enquanto uma linguagem para pensar minha relação com os tais territórios. A prática performática acontece em viagens que tenho feito no contexto da pesquisa, e se expressa pelo adereço do chapéu azul com a inscrição *tourist* e por registros que resultam de tais deslocamentos.

A Artista-Turista é um híbrido instável – como interpretou Guilherme Moraes na abertura de *Cento e poucas notas introdutórias à Artista-Turista* (Andrade, 2024) –, o que tem a ver com algum “delírio, sonho, embriaguez, alegria, excesso, equívoco” (Moraes, 2024, p. 5). Isto indica também uma vocação aporética: a artista que almeja a profundidade do discurso; a turista que não consegue se desvencilhar de uma rede superficial de informações; a artista inscrita em lutas anticoloniais; a turista que promove o mercado da especulação imobiliária; a turista que movimenta a economia local; a artista que pode reforçar estruturas de dominação e poder. Certamente é este irresoluto uma energia que a movimenta, que a faz pensar enquanto caminha pelas ruas em pedra da aldeia de Monsanto, em Portugal, ou enquanto busca atenta avistar onças-pintadas em Surubim, Pernambuco.

Há duas declarações feitas por Lucy Lippard (1995) em *The Lure of the Local: Senses of Places in a Multicentered Society* que gostaria de destacar por uma questão de identificação: (I) que para refletir em

torno do conceito de *local* ela não conseguiria fazê-lo de modo não incorporado e genérico; (II) que a elaboração do seu pensamento se dá por meio de certa sedução que acontece na ausência (quando estava fora do local), ou “pela ausência de valor atribuído a um lugar específico na vida cultural contemporânea, no ‘mundo da arte’ e nos paradoxos e paradigmas pós-modernos” (Lippard, 1995, p. 5, tradução nossa)².

De forma semelhante, nunca me foi possível refletir a complexidade do interior, para além de uma categoria territorial, sem que fosse atravessada pelas minhas memórias e experiências nas localidades do agreste de Pernambuco. Numa passagem comovente do documentário *Tempo Rei*, ao regressar depois de muitos anos à sua cidade Ituaçu, o compositor e músico Gilberto Gil (1997) afirma que todos os outros lugares do interior que já visitou no mundo o remetem àquele território no sudoeste da Bahia. Também é verdade que este interesse se tornou mais concreto quando me ausentei e conheci outros lugares, ou quando esses territórios se destacavam por *narrativas de ausência*: de pessoas, recursos, água, equipamentos culturais etc. Dados que costumam definir concepções de desenvolvimento dentro de determinados sistemas classificatórios, mas que, fora deles, são relativos.

O interesse por um território *periférico* pode produzir questões diversas. Sobretudo em um contexto de repolitização da criação artística contemporânea, aponta Marina Garcés (2022), as perguntas do Ocidente moderno costumam ser orientadas em como pensar ou transformar uma dada realidade, mas antes seria preciso introduzir a questão de *como tratá-la*. A perspectiva da honestidade, de acordo com a autora, serve a uma análise de suposições da criação moderna e contemporânea como *compromisso e intervenção*.

O interesse que surge de um compromisso com determinada causa sem envolvimento, tematizando a realidade ao invés de tratar com a realidade, não produziria qualquer afetação. Seria de perguntar, então, como me implico nas políticas que envolvem a minha relação com uma determinada realidade?

² No original: “I know I have been lured to the subject of the local by its absence or rather by the absence of value attached to specific place in contemporary cultural life, in the ‘art world’, and in postmodern paradoxes and paradigms”.

Entre alguns hábitos adquiridos no meu percurso está o de frequentar a loja de artesanato e *souvenirs* sempre que estou de passagem pela minha cidade, Surubim. Despropositadamente e mesmo antes da Artista-Turista, as compras que fazia naquela loja não eram, em princípio, performáticas, apenas um gesto de presentear amigos. Por serem produzidos dentro de lógicas de comércio, essa classe de objetos é quase sempre desprezada pelos grandes arquivos culturais dedicados a estabelecer e reafirmar patrimônios, como os museus e instituições educativas. Historicamente, essa busca pelo *autêntico* está relacionada à construção de um discurso primitivista que elege algumas materialidades em detrimento de outras (Phillips, 1995). No entanto, nelas habita uma complexidade própria da cultura, que nunca está apartada de processos econômicos, assim como de pensamentos e modos de vida sempre híbridos, dinâmicos e complexos, de um lugar.

ENCONTRO COM UM ESTRANHO SOUTENIR

Em uma das primeiras viagens de retorno a minha casa em Surubim, procurei um *souvenir* tipicamente surubinense, o que resultou numa experiência que eu diria análoga ao tipo de perturbação que gera um *evento* de potencial aprendizagem, como defende Dennis Atkinson (2012). Rompeu com alguma forma já em mim estabelecida de compreensão do território e se deu a transição de uma curiosidade ingênua para uma curiosidade epistemológica e crítica, onde despertei para um interesse no modo como construo a minha compreensão (Freire, 2011).

Vasculhei prateleiras empoeiradas da loja em busca da miniatura de uma Toyota, transporte público muito popular na região: um jipe da montadora japonesa Toyota, adaptado e estendido para caber mais passageiros. Mas o que havia em loja eram alguns brinquedos em madeira ligeiramente parecidos, mas que lhes faltava o essencial, remendo e gambiarra. Se aquele *souvenir* existisse, ao presenteá-lo eu falaria das muitas viagens longas, desconfortáveis e inesquecíveis que já fiz em uma Toyota. Também mencionaria a história, verdadeira ou não, de quando os engenheiros fabricantes da Toyota foram até Brejo da Madre de Deus – município onde a operação cirúrgica automobilís-

tica acontece – para entender o fenômeno. Apesar de muito popular na região, a *limusine do agreste* é pouco estudada enquanto artefato com implicações sociais e representativas da cultura local, como defende Aline Oliveira da Silva (2020).

Eu também teria adquirido uma estatueta da cena icônica que nomeia a cidade, o *boi Surubim* sendo devorado por uma onça. Com aquele agrado em mãos, eu contaria para os meus amigos os pormenores desse mito fundador – incluindo o fato de que o boi se chamava Surubim em homenagem ao peixe Surubim, que tinha pintas no corpo parecidas com as do boi (Silva, 2022) – mas também o histórico de depredações deste mesmo monumento; os debates sobre a desproporção do tamanho da onça em relação ao boi; o surgimento de uma corrente narrativa que preza pela perspectiva da onça, como forma de lançar uma crítica ao violento sistema de apropriação de terras por parte de fazendeiros locais; finalmente, abordaria a última e atual versão instalada do monumento, feita em concreto e com destaque para os testículos do boi que, pendurados por uma argola, costumam ser manipulados pelo público.

Outro *souvenir* de êxito faria referência à antiga Usina Surubim, parte de uma operação de beneficiamento da cultura algodoeira da região. Um edifício que, em 2018, já há anos sem uso, começou a ser demolido até resultar em lotes de terra que agora são destinados ao setor imobiliário. O que resta hoje da construção é a fachada com elementos ornamentais em *art déco*, tombada pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. O meu relato seria atravessado principalmente pela residência artística *Terra, poder e território*, promovida pelo SESC Ler em 2019, em que participei junto a outros artistas, e onde adentramos ruínas e acervos da cidade.

No entanto, ao reparar nos objetos que eu rejeitava, identifiquei uma série de *souvenirs* que evocam o mar e um ambiente caricatamente litorâneo, contradizendo a paisagem local, localizada a 130km do Oceano Atlântico. Toda uma sorte de porta-trecos ilustrados com pôr-do-sol à beira-mar, coqueiros e jangadas; pequenas esculturas de cocos antropomorfizados, e aquele que mais me cativou: o chaveiro de um barco engarrafado. Não qualquer barco, mas um barco que, por sua estrutura, vincula-se mais a uma caravela portuguesa. Encontrar

tal objeto (Figura 1) me trouxe a este exercício textual, associando minha expectativa e desejo àquilo o que, em realidade, encontro – realidade esta que também expressa desejo nas e para além das suas representações.



Figura 1. Luana Andrade. *Estranho souvenir*, 2025. Fotografia digital. Fotografia: João Lima. Fonte: acervo da autora.

ARTISTA-TURISTA, ESTRANGEIRA BEM-QUISTA/MAL-QUISTA

A viagem que dá corpo a este debate é a que faço para o lugar de onde vim e sublinha a minha condição peculiar de estrangeira. Não nasci em Surubim, mas lá me radiquei; já não moro em Surubim, mas é para lá que retorno para casa. Esta condição está aliada ainda ao imaginário ambíguo sobre aquela que foi para o exterior.

Face às já reconhecidas necessidades de considerar as posições configuradas pelos lugares de fala na produção acadêmica e artística (Spivak, 2010), é importante, aqui, destacar que estas dinâmicas interseccionais são relativas no trânsito entre geografias. Há muitas razões pelas quais alguém se desloca, muitas maneiras de se estar em

um mesmo lugar, e outras tantas identidades que o lugar exerce sobre nós, como destaca Lippard (1995). A localidade geopolítica é um fator implicado na produção de diferenças, a partir de e colaborando para hierarquias sociais.

As subjetividades produzidas pelos deslocamentos estão em disputa através de discursos diversos. Para Maxine Greene (1991), a experiência do ser estrangeiro é desejável, sobretudo, em um contexto institucional, educativo e cultural. Ela traça a metáfora do *professor como estrangeiro* indicando para o exercício docente uma saudável permanência em estado interrogativo e de perplexidade para com as próprias práticas e para com o mundo onde se vive.

No entanto, essa concepção positiva para o trabalho educativo pode ser deslocada, em outra perspectiva, para uma posição de subalternidade e violência. Saidiya Hartman (2021), ao iniciar o seu relato em *Perder a mãe, uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, relembra que a origem da palavra escravo [*slave*] deriva de uma concepção do termo estrangeiro, já que o prefixo *slav* em *slavery* [escravidão] se refere aos povos eslavos, "pois os europeus orientais eram escravos no mundo medieval" (Hartman, 2021, p. 18)³. A autora estadunidense relata ainda a sua percepção ao ser lida enquanto estrangeira durante viagem à Gana – em busca das histórias dos *estrangeiros despachados em direção ao oceano*, referindo-se às pessoas escravizadas. Em sua narrativa, mobiliza diversas vezes o conceito de *estrangeira*, seja este associado à escravidão, seja aquele que a sua presença norte-americana evocava ao desembarcar em Elmina (cidade no golfo da Guiné, em Gana).

A percepção do ser estrangeiro se transmuta ao longo da história e expansão da mobilidade, refletindo mudanças culturais e socioeconômicas. A pessoa estrangeira que era antes considerada bárbara, hoje pode ser a desejada turista que faz movimentar a economia local. Na contemporaneidade, a questão da recepção e da hospitalidade

³ Saidiya Hartman (2007) reflete sobre o momento da modernidade em que a escravidão entra em declínio na Europa, ao passo que se expande para África e se solidifica enquanto uma linha de cor. A raça passa a ser estabelecida pelos europeus como uma hierarquia da vida humana, determinando quais vidas eram mercantilizáveis e descartáveis.

são tópicos determinantes deste debate. Quando foi solicitado a Jean Luc-Nancy (2023) um escrito sobre o que significa ser estrangeiro, sua reação primeira foi de se distanciar da convenção de que os estrangeiros devem ser acolhidos amigavelmente. Para ele, a complexidade no gesto de acolhida ao estrangeiro está no fato de que toda a discussão sobre a aceitação de diferenças leva à eliminação dessas diferenças ou as fazem imperceptíveis. Essa suposta integração não seria possível de diferenciar da assimilação que tem por princípio a aniquilação da diferença. O estrangeiro seria sempre um *intruso*, porque produz invariavelmente um impacto na homogeneidade, sendo diante dela um elemento ameaçador. As identidades que se valem dessa homogeneidade, não admitindo intrusos, seriam limitadas. O dilema da aceitação do estrangeiro residiria, então, no que em um estrangeiro deve ser estrangeiro, na sua qualidade perturbadora e intrusiva. No entanto, se esperarmos pela intrusão do estrangeiro, já não podemos dizer que tal intrusão aconteça. Se, por outro lado, não esperamos e nem desejamos, tampouco o aceitamos. Para Nancy, é um problema irresoluto.

No Brasil, as questões relacionadas ao ser estrangeiro não se limitam ao exterior. Um longo e complexo processo geopolítico, histórico e social associado às lutas de classe internas acabou por setorizar o país em regiões e hierarquizá-las.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) procura entender como se formou um discurso de discriminação à região baseado na crença de uma “pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica” (Albuquerque Junior, 2011, p. 33). Transformada em um *grupo estranho* associado a um trágico determinismo climático, a região Nordeste tem sido historicamente estigmatizada – a partir de meados do século 19, quando seus problemas, antes apenas vividos, tornam-se enunciados.

Pensar pela perspectiva de um Nordeste inventado ilumina a reflexão sobre outros inventos, como a invenção do interior, do sertão, da ruralidade, conceitos de territórios menores em escala, e mais distribuídos – não apenas no Nordeste mas sendo nele fortemente reforçados. De acordo com Albuquerque Júnior, a solidificada dicotomia entre litoral e sertão “torna-se uma questão arquetípica da cultura brasileira” e “emerge da própria discussão nacionalista em torno da questão da cultura e sua relação com a civilização, sendo o litoral o espaço que

representa o processo colonizador e desnacionalizador, local de vidas e culturas voltadas para a Europa” (Albuquerque Junior, 2011, p. 67).

A condição estrangeira para a produção de sentidos na ação performática da Artista-Turista está entrelaçada à problematização do relacionamento entre arte e território por duas vias: (1) o campo não isento da prática artística, que arrisca exercer uma impressão colonial de acordo com a forma como encara a operação do sistema artístico; (2) o campo da representação do território, seja a produzida no contexto da prática artística, seja aquela com a qual tenta dialogar. Trata-se de um olhar de acuidade, onde não se pode ignorar a narrativa pela qual a representação é construída.

O RIACHO NÃO, O MAR: RASTROS DO PASSADO COLONIAL NO AGRESTE

Ao encontrar aquele *estranho souvenir* não o ignorei. Naquela mesma viagem, jantei num (para mim) novo restaurante chamado *Open Beach*, equipado com quadra de areia para jogos de vôlei de *praia*. Era a minha condição circunstancialmente estrangeira que inscrevia sob um olhar de perplexidade as complexidades que sempre estiveram ali?

A pergunta que fez a historiadora Ruth B. Phillips (1995) é objetiva: “por que não arte turística?”. Sua questão é central para refletir as práticas de coleta que originaram os acervos dos grandes museus de história natural. A autora é mobilizada pela ideia de que para abarcar com profundidade a virada pós-colonial é preciso encarar a formação das coleções e suas respectivas práticas de coleta como processos complexos e diacrônicos de negociação textual. Este processo reconheceu a atividade profissional de etnólogos e colecionadores, mas excluiu outros dois importantes agentes: o coletor nativo (que negociava com os pesquisadores e etnólogos) e o turista, o consumidor comum. Ruth rememora que, apesar de já ter buscado pelo *autêntico*, *raro*, *antigo* e *não-aculturado* para suas aulas, exposições e textos, o trabalho desempenhado nas coleções regularmente desviava a sua atenção para objetos desprezados, mais numerosos e incoerentes com os anseios etnológicos. Fora dos padrões esperados, “pareciam iluminar brevemente as vidas privadas de estranhos desconhecidos,

testemunhar inúmeros pequenos encontros através de fronteiras culturais. Esses objetos eram isolados, intocáveis de acordo com as práticas curatoriais e discursivas ortodoxas" (Phillips, 1995, p. 99-100, tradução nossa)⁴. A exclusão desses objetos, referidos no texto como *arte turística*, servia a interesses que estão na base da formalização, no início do século 19, de um discurso primitivista comum entre artistas de vanguarda e antropólogos e fazem parte de mecanismos representativos que elaboram os estereótipos.

Homi K. Bhabha (1998) afirma que a noção de *fixidez* é essencial para a construção ideológica da alteridade no discurso colonial e encontra no estereótipo uma significativa estratégia discursiva. A ambivalência que constitui o estereótipo é uma forma de identificação daquilo que se acredita estar sempre no mesmo lugar, fixado, e ao mesmo tempo necessita ser exaustivamente repetido. O autor afirma que descartar a imagem estereotipada, julgando-a como positiva ou negativa dentro de um sistema normatizante, é não lidar com ela e com a sua eficácia, ou seja, com a ambivalência produtiva do discurso colonial. Para uma abordagem mais profunda, seria preciso reconhecer qual regime de verdade constrói uma determinada imagem de alteridade, que reflete tanto desejo como escárnio.

De volta às prateleiras da loja de artesanato local, o barco engarrafado me observa e indaga sobre aquilo que continuamente desconheço. Que relações posso tecer a partir deste objeto à luz de tais reflexões? Que diálogo produtivo pode emergir da sua estranheza e incoerência?

Esboço uma análise seguindo um risco imaginário traçado por esta embarcação em águas salgadas ou doces, considerando o contexto histórico da região Agreste que abrange Surubim. Refiro-me ao projeto de colonização portuguesa tardia, já que os primeiros anos que se seguiram a este *mau encontro* – como nomeia Alexandro S. de Jesus (2019) a despotencialização programada pelas missões coloniais no Brasil – foram dedicados à invasão da costa litorânea, como

⁴ No original: "[...] seemed to recall the roadside stands of childhood, to illuminate briefly the private lives of unknown strangers, to witness innumerable small meetings across cultural boundaries. These objects were walled off, untouchable according to orthodox curatorial and discursive practices."

forma de fazer frente aos perigos advindos do *além-mar*. Este método acabava por criar centros coloniais no processo de (re)povoamento e, só mais tarde, rotas de penetração (José Antônio Gonçalves de Melo, 1738 e 1802) destinadas à tomada do extremo oeste do estado, através dos rios.

Socorro Ferraz (2005) reforça que também são tardios os estudos publicados em torno da história de ocupação do interior de Pernambuco. A ocupação desses territórios expropriou e dizimou populações indígenas para o desenvolvimento das atividades de pecuária e algodão: "Era a substituição das gentes pelo gado" (Ferraz, 2005, p. 38). A autora afirma que a presença do colonizador não era expressiva, mas percebida pelos *rastros dos viajantes*. Carmen Lúcia Muraro (2013), em um estudo de contextualização do território que hoje dá lugar a Surubim, nota que o processo de colonização do interior pernambucano dividiu terras em sesmarias que originaram fazendas, e destaca que as primeiras construções erigidas eram casas de descanso para viajantes. Uma tensão fabula aqui a justaposição entre as identidades do colonizador e de um mero viajante: "Ao descansar nessas paragens, os homens marcavam presença para a *próxima aventura*" (Ferraz, 2013, p. 33, grifo nosso).

DEVIR E LIMITES DA REPRESENTAÇÃO

A jornada do barco engarrafado interessa na busca por uma abordagem dos objetos e das identidades onde se questione: o que quer o território? Tal pergunta só pode ser encarada a partir de uma concepção menos passiva do território, não a partir de seu uso, mas das relações que ele origina (Santos, 1998), a partir dos que lá vivem e lá lembram. Trata-se, para Lippard (1995), de uma perspectiva ideológica (ter ou não ter terra, um significado para *além da propriedade*) mas que também envolve histórias, memórias, o que aconteceu e o que acontecerá – ou seja, lida com o seu *ainda não*, o seu devir.

Sobre uma mesa branca de estúdio com *fundo infinito*, pouso a pequena garrafa. *Está bem assim?*, pergunta-me João Lima, técnico na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Peço mais um clique (Figura 2) daquela fotografia *still* – técnica fotográfica para captar objetos imóveis, utilizada para a venda de produtos e que advém

da *natureza morta*. Eu indicava como desejaria que saísse aquela foto: é preciso mostrar bem os detalhes do barco, sobretudo as velas; preferencialmente sem reflexos; é muito importante que se consiga ler o que está escrito na pequena tampa.



Figura 2. Luana Andrade. *Estranho souvenir*, 2025. Fotografia digital. Fotografia: João Lima. Fonte: acervo da autora.

Aqui, uma outra abordagem do objeto. Decisões estéticas que emulam um método de representação hegemônica; onde é reforçada uma lógica positivista educativa: isolar o objeto para vê-lo melhor; onde somos induzidas a um modo de aprender a ver baseado em preceitos eurocêtricos (Scheuermann, 2024). “Posso te fotografar?”, perguntei a João Lima a pergunta própria dos turistas, ao que ele consentiu (Figura 3). Gosto desta meta fotografia que, de alguma forma, e junto com o meu relato, me posiciona enquanto produtora de significados, não mera informante de um discurso sem corpo. Sobretudo por fazer pensar no gesto de captura da imagem sem contexto, sem fundo, sem a poeira da prateleira que descrevi, forjando uma imagem sem espaço-tempo.



Figura 3. Luana Andrade. João Lima fotografando em estúdio, 2025. fotografia digital. Fotografia: Luana Andrade. Fonte: acervo da autora.

Para Annette Arlander (2016), “a investigação em arte oferece um espaço para questionar e criticar as convenções arraigadas do mundo da arte”, sendo necessário “articular os vários preconceitos e obviedades herdados e adotados pelo próprio campo artístico” (Arlander, 2016, p. 17). Práticas relacionadas ao território, suas construções sociais e narrativas, necessitam, sobretudo, desta preocupação. Lucy Lippard (1995) acredita, no entanto, que a potência da prática artística não deve ser subestimada pela literatura que versa sobre o conceito *local*, uma vez que “artistas podem tornar conexões visíveis”, guiar-nos até “relações alternativas com os lugares” bem como “expor agendas sociais que têm formado os territórios” (Lippard, 1995, p. 19). Esta afirmação aponta, mais uma vez, para a produção de

significados no interior de uma prática artística enquanto uma produção de conhecimento não isenta dos exercícios de revisão empenhados desde a tentativa de descolonização do saber. Esse reforço crítico não é limitador do trabalho estético com as materialidades, pelo contrário, é um modo de tratá-las enquanto materialidades pensantes.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Ática, 2011.

ANDRADE, Luana. **Cento e poucas notas introdutórias à Artista-Turista**. Recife: Propágulo, 2024.

ARLANDER, Annette. Investigação em Arte e/ou como Interdisciplinaridade. In: ALMEIDA, Catarina; ALVES, André (orgs.). **Artistic Research Does**, n. 1, i2ADS Edições, 2016.

ATKINSON, Dennis. Contemporary Art and Art in Education: The New, Emancipation and Truth. **International Journal of Art & Design Education**. v. 31, no. 2, p. 140-149, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/115754194/Contemporary_Art_and_Art_in_Education_The_New_Emancipation_and_Truth. Acesso em: 31 jul. 2025.

BHABHA, Homi K. **A outra questão**: a luta pela identidade e a política da diferença. Tradução Maria Lúcia de A. Corrêa. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

FERRAZ, Socorro. Sertão: Um Espaço Construído. In: BARBOSA, Bartira; FERRAZ, Socorro (eds.), **Sertão**: Um espaço construído. Salamanca: Centro de Estudos Brasileiros e Fundação Cultural Hispano-Brasileira, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GARCÉS, Marina. **A honestidade com o real**. Tradução: Luísa Rabello. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno155/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, Rubén. Why the Arts Don't Do Anything? **Toward a New Vision for Cultural Production in Education**, v. 53, n. 2. p. 112-123, 2012.

GIL, Gilberto. **Tempo Rei**. [documentário] Dirigido por João Moreira Salles, 1997.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. In: HIKIJI, Rose S. G.; SILVA, Adriana O. (orgs.). **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo: Edusp, 2014.

GREENE, Maxine. **El Profesor como extranjero**. Teachers College Record 92, n. 4, p. 541-550, 1991.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Tradução: José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

JESUS, Alexandro S. **Corupira**: mau encontro, tradução e dívida colonial. Recife: Titivillus, 2019.

LIPPARD, Lucy. **The Lure of the Local**: Senses of Place in a Multicentered Society. New York: New Press, 1997.

LÜBBREN, Nina. **Rural Artists' Colonies in Europe, 1870-1910**. Manchester: Manchester University Press 2001.

MORAES, Guilherme. Nota do editor, nota -1 ou nota-antes-da-primeira-nota. In: ANDRADE, Luana. **Cento e poucas notas introdutórias à Artista-Turista**. Recife: Propágulo, 2024.

MURARO, Carmen Lucia. **Projeto de Restauração da Casa-Grande da Fazenda Cachoeira do Taepe**: o Edifício e a Unidade Agropastoril. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, 2013.

NANCY, Jean-Luc. O Intruso. Tradução: Aluísio Pereira de Meneses. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 27, n. 53, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/download/61192/32841/173734>. Acesso em: 10 Ago. 2025.

PHILLIPS, Ruth B. Why Not Tourist Art? Significant Silences in Native American Museum Representations. In: PRAKASH, Gyan (ed.). **After Colonialism**: Imperial Histories and Postcolonial Displacements. Princeton: Princeton University Press, 1995.

SILVA, Rivaldo Jr. **A fantástica história do boi Surubim**. Maringá: Viseu, 2022.

SILVA, Aline Oliveira. **Terra dos Toyotas**: um estudo sobre o Toyota Bandeirante adaptado no município de Brejo da Madre de Deus - PE. Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Pernambuco, 2020.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode a subalterna tomar a palavra?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Valéria Ribeiro Corossacz. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Luana Andrade é artista e pesquisadora no Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade (i2ADS/FBAUP), bolsista na Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), doutoranda em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Mestre e licenciada em Artes Visuais, pela Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco.

Email: luanaandradd@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0823-013X>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0856463740694525>

Artigo recebido em 10.08.2025. Aceito em 02.10.2025

MULHERES NEGRAS CONTEMPORÂNEAS: ARTE, TECNOLOGIA E RACISMO

Tatiane de Oliveira Elias

Resumo: Este artigo aborda o pensamento das afro-americanas Ruha Benjamin, Patricia Hill Collins e Bell Hooks e suas reverberações nas áreas de arte, raça, gênero, sociologia e tecnologia. Serão relacionados neste texto obras dos artistas Modesto Brocos, Albert Eckhout, Jonathas de Andrade, entre outros, abordando as questões étnicas e resistências dos artistas negros, e por último será mostrado como a tecnologia não é neutra.

Palavras-chave: Teoria Racial. Sociologia. Arte. Arte Negra.

CONTEMPORARY BLACK WOMEN: ART, TECHNOLOGY AND RACISM

Abstract: This article explores the thoughts of African American women Ruha Benjamin, Patricia Hill Collins, and Bell Hooks and their reverberations in the areas of art, race, gender, sociology, and technology. This article will relate the works of the artists Modesto Brocos, Albert Eckhout, Jonathas de Andrade, and others, highlighting the ethnic questions and resistance embodied by Black artists. Furthermore, it will demonstrate that technology is not neutral.

Keywords: Racial Theory. Sociology. Art. Black Art.

INTRODUÇÃO

Historicamente as mulheres negras foram ao longo dos séculos excluídas da sociologia, da filosofia, das ciências e das artes. Nos EUA, uma minoria de mulheres afrodescendentes teve o título de doutora antes dos anos de 1960. A primeira socióloga negra-americana recebeu seu título de doutora em 1937, oito anos depois, em 1945, foi concebido mais um título na Sociologia e outras seis obtiveram o título em 1950. Esta exclusão das mulheres negras da produção acadêmica em sociologia limitou e impediu que tivessem acesso ao conhecimento sociológico. A partir dos anos de 1960, essa situação se alterou e houve mais com o título de doutoras em Sociologia. Essas mulheres puderam se tornar vozes negras, visíveis e atuantes como agentes do conhecimento sociológico. Mas, de acordo com Collins (1998), ironicamente, a chegada delas nas ciências sociais ocorreu em um momento histórico de descrença da autoridade científica promovida pelo pós-modernismo.

Esta subrepresentação é um problema de muitos séculos nos países colonizados. As mulheres negras não eram vistas como mulheres, e sim como negras, e os negros e as mulheres em geral eram desqualificados, sendo rebaixados a crianças. A população de afrodescendentes não era reconhecida pelos seus compatriotas, por exemplo, nos Estados Unidos, no Brasil e no Canadá. De acordo com o escritor André Alexis (1995, p. 18), “ninguém, preto ou branco, ainda aceitou o fato e a história de nossa presença [afro-canadense]” no continente norte-americano.

RUHA BENJAMIN, BELL HOOKS E O RACISMO ATRÁS DA TECNOLOGIA, DA CIÊNCIA E DAS ARTES

A socióloga Ruha Benjamin em sua teoria aborda estudos de ciência, tecnologia e teoria racial crítica. Sua pesquisa é importante para mostrar o espaço que as mulheres negras ocupam nas ciências e nas universidades de alto ranking, bem como para estudar a representação das mulheres no Brasil, um país onde mais da metade da população é negra ou mestiça. Segundo o IBGE (2022), 55,5 por cento da população brasileira é afrodescendente, mas esta população é quase invisível

nos espaços tecnológicos, culturais, acadêmicos e artísticos. Ainda é muito desproporcional o número de professores negros nas tecnologias, ciências, história, filosofia, artes, nas universidades, bem como os conteúdos referentes a cientistas negros, e artigos de negros publicados em periódicos acadêmicos.



Figura 1. Modesto Brocos. *A Redenção de Cam*, 1895. Óleo sobre tela, 199 cm x 166 cm.

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83833-a-redencao-de-cam>.

Historicamente, no Brasil, ao longo dos séculos, foram realizados processos de invisibilização e branqueamento da população negra, o que pode ser ilustrado na obra *Redenção de Cam* (Figura 1), do século XIX, de Modestos Brocos. Na pintura, é representada uma senhora negra, com trajes andrajes e descalça. Sentada num banco está uma jovem, provavelmente sua filha, mestiça, que segura uma criança branca, ao lado de um homem europeu branco, provavelmente seu marido. No plano de fundo, há uma casa com a porta, ao lado está uma palmeira. A mãe do menino aponta para a avó, que tem as mãos levantadas para o céu, em sentido de agradecimento, pelo neto ter nascido branco, o neto com os dois dedos em sinais de estar abençoando a avó, e segura uma laranja. O pai que olha para o filho com um sorriso de orgulho.

O quadro recebeu a medalha de ouro da exposição de 1895 no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. A obra foi inspirada nas teorias racistas e eugenistas pseudocientíficas de branqueamento da população do Brasil, nas quais se defendia que em alguns anos toda a população negra se tornaria branca. Segundo o professor de História da Arte, Rafael Cardoso (2025), se encontram quadros com temas semelhantes em diferentes partes do mundo, como exemplo batalhas, alegorias, mas o tema deste quadro com esta temática só existe no Brasil, e foi feito por um pintor estrangeiro ilustrando os debates que estavam acontecendo no Brasil.

O quadro foi levado pelo médico e antropólogo, Carlos Lacerda, para o primeiro congresso internacional das raças em Londres em 1911, pois a tela serviu para ilustrar sua teoria do embranquecimento da população negra no Brasil. De acordo com a artista Rosana Paulino, este quadro

representa muito claramente um projeto para a sociedade brasileira que é um projeto de embranquecimento desta sociedade, ideia de que o país entraria na modernidade a partir do momento em que ele se tornasse mais branco, em que ele embranquessesse, então a ideia de se trazer imigrantes para o país, e tornar o país branco ao invés de apoiar a população que já existia, a população negra que está aqui, é um projeto de país, (...) e se tinha projeções que em 2012 não teríamos mais negros no Brasil, então a leitura que se tem este menino que

segura uma fruta (...), que pode ser uma laranja e faz um gesto quase como abençoando, redimindo esta senhora que seria a sua avó, do pecado de ela ser negra (Paulino, 2025).

Brocos colocou o nome da obra de *Redenção de Cam*, se referindo ao livro da Bíblia *Gênesis*, a história do filho de Noé, Cam, que viu seu pai nu, e foi amaldiçoado, tornando-se, por esse motivo, escravo de seus tios. A ideia dos três filhos de Noé terem originado as três raças circulava bastante no século XIX e era muito defendida por escravocratas norte-americanos para defender a escravidão por meio da Bíblia, e os negros escravizados, segundo essa teoria racista, seriam os descendentes de Cam.

O ideal de beleza branca definido na estética das pinturas europeias foi muito usado em revistas de moda, televisão, concursos de beleza, fotografia, cinema e na política racista. De acordo com Ruha Benjamin há uma desigualdade projetada. Ela apresenta o exemplo de um caso de um concurso de beleza, *Beauty AI*, realizado em 2016, o qual pretendia analisar a beleza de forma imparcial com um júri composto de robôs programados para avaliar com base na simetria facial, cor de pele, rugas, idade e etnia. Inscreveram-se no concurso 6000 participantes de 100 países. As pessoas não podiam usar barba, nem maquiagem. Este concurso não foi neutro, de 44 finalistas 38 pessoas eram brancas, e apenas um dos participantes tinha visivelmente a pele escura.

Esta exclusão dos negros do concurso, proporcionada por algoritmos, pode ser comparada com a obra *Redenção de Cam*, pois neste concurso, 121 anos depois, usando-se de *imparcialidade* por meio da tecnologia se promove também o racismo. O software usado no concurso usava imagens pré-rotuladas de pessoas brancas, e as imagens dos participantes eram avaliadas a partir das preferências incorporadas nos algoritmos, privilegiando a raça branca tida como modelo de beleza ideal.

Benjamin expõe outros exemplos da tecnologia ser racista, afirmando que "o aprendizado de máquina subjacente a estas tecnologias repete desigualdades sociais e culturais e suas concentrações" (Silva, 2019, np). Para a autora, a anti-negritude é o padrão da sociedade americana. Em sua palestra na Universidade da Califórnia, Benjamin cita o estudo *The Genomic Challenge to the social construction of race*,

mostrando como os estudos de DNA estão sendo usados de forma racista contra a população negra. Nesta palestra, Benjamin menciona a declaração da UNESCO de raça de 1951:

as únicas características que os antropólogos efetivamente podem usar para a classificação de raças são as físicas e evidências científicas avaliáveis não proveem bases para acreditar que grupos fazem a diferença em sua capacidade inata de desenvolvimento intelectual e emocional (UNESCO, 1951, np).

Em seguida, refere-se ao artigo *Genomic Challenge to the social construction of race*, publicado no Journal SAGE de Sociologia, em 2012. Para a socióloga, este artigo propõe uma síntese teórica que defende a existência de uma aglomeração genética que permitiria uma certa classificação racial, ela destaca que embora tenha havido muitas mudanças desde a publicação da declaração da UNESCO, em 1951, permaneceu relativamente constante o binarismo entre coisas que são apelidadas de naturais e outras de sociais, limitando o espaço conceitual para lidar com algo como o biólogo do racismo (Benjamin, 2014, np). Para a autora, o uso de pesquisas genéticas e DNA para definir etnias ressaltam o racismo, pois as pessoas que realizam essas pesquisas são brancas e estão realizando a pesquisa do ponto de vista delas e não das que estão sendo pesquisadas.

Outra questão ressaltada por Benjamin é a imagem da mulher negra e como esta é frequentemente discriminada. Nas palavras de Benjamin,

Muitas vezes as histórias que dominam são aquelas que pretendem elevar-se acima do gênero, tornando-se a história da realidade porque se apresentam como universais, neutras e objetivas, superando assim todas as outras narrativas. Mesmo quando se trata de fotografias e filmes, verifica-se que a anti-negritude está embutida no design (Benjamin, 2020, np).

Esta citação de Benjamin pode ser comparada com as falas da artista afro-brasileira Rosana Paulino que elencou diferentes obras brasileiras em diferentes épocas em que a imagem da mulher negra é distorcida, imagens que trabalham com o exotismo do negro, colocando

o negro no trabalho doméstico, promovendo a exclusão e o apagamento da população negra. Nas palavras de Paulino,

Alguns quadros do Albert Eckhout, como *Mulher negra e criança* (1641), também chamam minha atenção, porque começam a construir a imagem da mulher negra como exótica. Já no século 20, lembro de uma pintura em que a mulher negra aparece representada como empregada doméstica: *Limpando metais* (1923). O que se conclui dessas imagens? Os lugares da mulher negra são o exotismo, o trabalho doméstico ou a exclusão do projeto de nação. Quando o artista negro, por outro lado, começa a se autorrepresentar, a situação muda de figura (Rosa, 2018, np).

Estas obras e também fotografias de mulheres negras feitas no Brasil no século XIX, por Alberto Henschel, dentre outros, mostram o estereótipo sobre a mulher negra e sua sexualização. De acordo com a socióloga Patricia Hill Collins, as imagens de mulheres negras

propõem a noção de imagens de controle como uma categorização dos discursos circulantes no imaginário social a respeito de mulheres negras, entendendo-os como artifícios designados para fazer as injustiças sociais, sobretudo em torno de gênero, raça e classe, aparentarem normais, naturais e inevitáveis (Carrera; Meirinho, 2020, p. 62).

Além disso, as imagens das mulheres negras foram muito exploradas nas telenovelas brasileiras, representando a mulher negra como doméstica, ou sexualizada.

Outro ponto a ser levantado são os apontamentos de Bell Hooks, segundo ela, os filmes retratam as mulheres negras em posições servis, se tem um ator branco contracenando com um negro, o branco é mais propenso ao foco principal. Os filmes não são feitos na perspectiva das mulheres negras. Hooks cunhou o termo *olhar de oposição*, para que mulheres negras assistam ao filme de forma reflexiva e rejeitem os estereótipos expostos a elas. Os homens são colocados em papéis subordinados, como motoristas, faxineiros, atendentes e prisioneiros.

Para Hooks, homens e mulheres negras têm em média mais cena de sexo que os brancos, passando a mensagem estereotipada de que os negros são mais ativos sexualmente que os brancos. As personagens femininas negras são cinco vezes mais violentas que as brancas. Elas usam mais palavrões e palavras de calão.

Essa interpretação errônea da imagem do negro foi construída dentro de uma pseudociência e do racismo. O estudo de raça e classe no Brasil rural, realizado pela Unesco, em 1949, em parceria com a Universidade de Columbia, foi liderado pelo antropólogo Charles Wagley e teve a missão de estudar um país em que suas relações raciais fossem harmoniosas. Nesta época, depois da Segunda Guerra Mundial – o Holocausto –, escolheram o Brasil, pois era visto na cena internacional como um país de democracia racial. No entanto, o estudo realizado mostrava o contrário, um país muito racista. De acordo com a antropóloga Lília Moritz Schwarcz, a pesquisa realizada por

Wagley era comparativa. E acreditava-se, antes mesmo da realização da investigação, que, apesar das disparidades econômicas existentes entre a população brasileira, o preconceito por aqui seria *mild*, o que corresponderia a um “racismo leve” (Andrade; Schwarcz, 2017, np).

Interessante pensar que se possa supor a existência de bons ou maus preconceitos. Na verdade, toda forma de racismo é perversa. Wagley investia, porém, na contraposição entre um preconceito de *marca*, *versus* outro, de *origem*, tendo como suposto o modelo criado por Oracy Nogueira e o espelho invertido que constantemente se usava, opondo-se o Brasil aos Estados Unidos. A aposta era quase metodológica: no Brasil, a cor atenuaria e deixaria mais frouxas as relações raciais, com os sujeitos manipulando sua situação social. Já nos Estados Unidos, por conta do modelo do *one drop blood* [uma gota de sangue], todo aquele que descendesse de negros, até a terceira geração, seria classificado como tal, a despeito da coloração mais ou menos clara de sua pele (Andrade; Schwarcz, 2017, np).

A pesquisa foi publicada no livro, *Race Rural Class Brasil*, em 1952. Durante a pesquisa, foram realizadas fotos por Pierre Verger

de brasileiros brancos, negros e mestiços. As fotos de Pierre Verger mostravam as pessoas acompanhadas de um questionário metodológico no qual tinha perguntas: como pessoa que fosse a mais atrativa, que pessoa fosse mais rica, que pessoa fosse a mais religiosa, que pessoa fosse a mais honesta, que pessoa fosse a mais trabalhadora. Wagley quis mostrar que não existia um racismo no Brasil, mas contradizendo, na pesquisa, os entrevistados responderam que as pessoas brancas eram as mais atrativas, ricas e honestas e os mulatos e os pretos os mais trabalhadores. O antropólogo Whaley usava as fotos de Verger e ainda alterou os nomes das fotos. De acordo com Schwarcz (2017), Whaley fez uso de um fotógrafo, para trabalhar com esta ideia e submetia as pessoas da pesquisa a questões fechadas.

O resultado da análise destas fotografias é que trabalhavam com estereótipos racistas e estas fotos eram mostradas para outras pessoas com um questionário. Andrades, entre 2016-2017, realizou fotografias em Minas Gerais, Bahia e São Paulo, pediu para que as pessoas encenassem diversas atitudes, em diferentes situações, diferentes cores de pele. Para ele, fotografias em preto e branco remetem a uma relação entre o colonialismo e a antropologia. Ele colou as fotografias sobre o papelão, um material descartável e barato, e inseriu frases do livro *Race Brazil Rural*, de Wagley. Diferente de Wagley que se apoiava nas fotos das pessoas negras, mestiças, para realizar seu texto teórico e racista, Andrade se baseia nas suas fotografias para realizar sua pesquisa, com as palavras soltas (Andrade, 2017, np). Com esta obra, Andrades deu voz às minorias, sentido político de representação, voz ao movimento negro. O artista Jonas de Andrade mostra em sua obra *Eu, Mestiço* (Figura 2) como a imagem do negro foi distorcida cientificamente.

Pode se traçar um paralelo da ilustração da fotografia de Verger com o livro de Wagley sobre a criação de estereótipos, como nos exemplos citados por Benjamin, o famoso caso dos *Cartões Shirley*, da Kodak, feitos de 1950 a 1990, no qual a fotografia de uma mulher branca servia de padrão do tom de pele para o processo de exposição, e nas fotografias dessas mulheres vinha escrito: normal ou correta, e este padrão serviu de construção da branquitude nas fotografias americanas.



Figura 2. Jonatas de Andrade. *Eu, Mestiço*, 2017. Impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados. Fonte: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/eu-mestico>.

Para a professora de Harvard, Sara Lewis (2019, np), os “cartões Shirley da Kodak estão insinuando o viés básico do racismo”. Benjamin cita a professora da Universidade Concórdia, Lorna Roth. Como a pele da modelo era a norma, as pessoas de pele mais escura nas fotografias eram rotineiramente subexpostas¹. Como um fotógrafo disse recentemente: “Acontece que as falhas do estoque de filme em capturar a pele escura não são um problema técnico, são uma escolha. O que também implica que podemos escolher o contrário” (Mitchell, 2025, np).

Nos EUA, quando se iniciou o movimento de segregação das escolas, e as crianças negras eram fotografadas individualmente, saíam com imagens borradas mesmo com a reclamação das pessoas negras, a indústria fotográfica, somente começou a melhorar as fotografias depois

¹ Os filmes da Kodak não fotografavam bem a população negra, sendo o filme Fuji que produzia melhor qualidade para os fotógrafos. Posteriormente a Kodak lançou o seu filme Gold Max que fotografava diferentes tipos de tonalidade de pele negra.

que a indústria de chocolate e de móveis reclamaram, pois estas quiseram mostrar as diferentes variedades dos seus produtos de cor marrom e com qualidade. Somente depois dos anos 1990, com a consolidação do mercado afroamericano que a imagem da mulher branca deixou de ser o único padrão. Posteriormente, nos anos 1990, a Kodak criou a Shirley Card com três mulheres inicialmente – negra, branca e asiática –, e depois incluiu uma latina.

Três artistas merecem destaque ao utilizar a inteligência artificial (IA): Linda Dounia Rebeiz, Stephanie Dinkins e Zaika dos Santos. As três abordam memória e ancestralidade, revertendo as deturpações criadas por algoritmos de inteligência artificial generativa.

Linda Dounia Rebeiz, senegalesa, demonstra como os algoritmos de inteligência artificial operam de modo tendencioso, já que seus dados são majoritariamente treinados a partir de padrões eurocêntricos. Ela usou imagens da *Open AI* para criar figuras de Dakar, capital de seu país e cidade onde vive. As representações criadas pela IA retratavam prédios em ruínas e desertos, reflexo dos preconceitos e estereótipos que o Ocidente tem de países do continente africano. A artista, perplexa com o resultado final, relata que os prédios eram irreconhecíveis e não se pareciam em nada com a arquitetura vibrante da capital (Chow, 2023), o que se notava era o colonialismo digital das potências dominantes sobre o Sul Global.

Insatisfeita com resultados gerados por inteligência artificial, Rebeiz usou redes adversárias generativas (GANs) para treiná-la em seu conjunto de dados, a partir de fotografias reais de edifícios históricos do Senegal e da digitalização de imagens do Arquivo Nacional que não se encontravam na internet, construindo, assim, uma espécie de arquivo digital público. Para a artista, se seus colegas do Sul Global não começarem a usar a IA em seus processos de criação, não somente sua cultura e história podem ser deturpadas, como também podem desaparecer das bases de dados digitais. Por isso, Rebeiz tenta estabelecer um equilíbrio, treinando a IA com GANs para refletir em seus dados a identidade e a cultura do povo senegalês. Foi também assim que ela criou o projeto *Once Upon a Flower* [Era uma vez uma flor], pensando em questões que envolvem as mudanças climáticas.

A artista norte-americana Stephanie Dinkins usa a inteligência artificial em suas obras para contar a história de sua família, de sua ancestralidade e do povo negro, em um projeto de reversão das deturpações racistas da identidade e da história da população negra estadunidense, mostrando como a IA é instrumentalizada nesse processo de perpetuação de representações distorcidas. Dinkins trabalha com memória, gênero e raça, amplificando as vozes da população negra.

N'TOO (Figura 3) é uma escultura tangível com rostos de três mulheres que contam as histórias orais de três diferentes gerações. O participante, ao chegar perto da obra, pode interagir fazendo perguntas e escutando as respostas da IA em primeira pessoa. A inteligência artificial utilizada em *N'TOO* foi ensinada sobre as questões da população negra a partir das histórias das três mulheres da família da artista. A escultora questiona o uso dos algoritmos, mostrando que a IA não deve ser utilizada quando se articula a conjuntos de dados já disponíveis em bases mais acessíveis, porque esses dados são intrinsecamente racistas.



Figura 3. Stephanie Dinkins. *Not the Only One V1. Beta 2 (N'TOO)*, 2018. Inteligência Artificial de Aprendizado Profundo, Computador, Sensores, Eletrônica. Dimensões variadas.

Fonte: <https://www.stephaniedinkins.com/ntoo.html>.

Outro nome importante nesse contexto é o da brasileira Zaika dos Santos, que cita Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez e Milton Santos, dentre outros, como suas referências. Para ela, Abdias do Nascimento discute a importância da tecnologia e da ciência, além das artes. Em seu livro *O quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista*, realiza um levantamento da produção de ciência e tecnologia feita por afrodescendentes no Brasil e demonstra o apagamento desses pensadores. Santos também reflete sobre o fato de a produção artística de Abdias do Nascimento ter ficado esquecida por muitos anos, sendo resgatada apenas recentemente.

Para Zaika dos Santos, o eurocentrismo é uma forma de invisibilizar a população negra e muitas pessoas negras foram apagadas da história na área de tecnologia², como demonstra o acervo do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, em São Paulo / SP. A educação deve promover o acesso da população negra a esse conhecimento e, segundo ela, só a educação pode mudar a situação do povo preto. Santos (2023) segue a corrente de que a tecnologia não é neutra, mas está incorporada ao racismo, ao machismo e à gordofobia. Para haver uma ruptura, é necessário haver uma discussão sobre diversidade no âmbito de quem constrói as tecnologias, bem como uma inserção de pessoas de diversas etnias na produção tecnológica (Santos, 2023). A artista menciona a ativista e pensadora Lélia Gonzalez, que já chamava atenção sobre a necessidade da preparação da população negra na área de informática.

Na exposição intitulada *The Black Angel of History: Myth-Science, Metamodernism, and The Metaverse*, que fez parte do *Afrofuturism Carnegie Hall Festival*, a artista brasileira participou com a fotografia digital *Consciência* (2021, Figura 4) e uma performance. Em seu trabalho fotográfico, Zaika dos Santos realiza autorretratos, colocando-se no centro da fotografia, dentro de um círculo de energia. A artista se inspira na cosmogonia Bakonga³, na qual existe um mundo físico e um espiritual, além de quatro ciclos da vida: a concepção, o nascimento, o

2 A exemplo de André Pinto Rebouças e Antônio Rebouças, conhecidos como *irmãos Rebouças*, que foram os primeiros engenheiros negros do Brasil.

3 Do povo Bakongo, grupo étnico-linguístico que vive principalmente em Angola, República Democrática do Congo e República do Congo.

amadurecimento e a morte. Na cosmologia Bantu, uma pessoa precisa atravessar esses quatro círculos. O cosmograma Dikenga⁴, inclusive, é um círculo dividido em quatro quadrantes. Assim, o fato de a brasileira se posicionar ao centro do círculo, com os braços estendidos, faz referência à ancestralidade do povo Kongo.



Figura 4. Zaika dos Santos. *Consciência*, 2021. Fotografia e colagem digital, 112,5 cm x 150 cm.
Fonte: <https://www.elbphilharmonie.de/en/mediatheque/the-black-angel-of-history/770>.

4 Do povo Bakongo.

As questões levantadas por Ruha Benjamin, Patricia Hills Collins, Bell Hooks, entre outras, de raça, gênero, tecnologia e ciência são baseadas numa história de desigualdade social, de colonialismo e de herança invisível da escravidão. Elas apresentam as formas como o racismo se manifesta na sociedade, se alterando, e se expandindo para meios de comunicação modernos como as formas digitais e uso de tecnologias. Precisamos democratizar a tecnologia, enquanto esta democracia não alcançar os negros, as mulheres, os pobres, os indígenas, os países periféricos, e as tecnologias usarem de algoritmos para praticar o racismo e exclusão, estaremos bem longe de uma democracia na tecnologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto pretende mostrar que a tecnologia não é neutra e, muitas vezes, é deliberadamente racista, pois, as pessoas e as empresas que desenvolvem, criam as tecnologias muitas vezes refletem questões raciais e são muito usadas para reformular vidas de grupos raciais e os seus espaços. Para Benjamin, além de se ter mais pessoas negras na criação de novas tecnologias é preciso garantir uma abordagem antirracista no desenvolvimento de tecnologias, incluindo a inteligência artificial. A partir destas teóricas negras, procuramos mostrar como artistas negras estão trabalhando com teorias raciais, para terem mais espaço, visibilidade e equidade nas artes. As questões de raça e de gênero têm se tornado ponto crucial de discussão no século XXI nas ciências, tecnologias e artes.

REFERÊNCIAS

ALEXIS, André. Borrowed Blackness. **This Magazine**, v. 2, n. 18, maio 1995. In CLARKE, George Elliott. Must All Blackness Be American?: Locating Canada in Borden's Tighrope Time, or Nationalizing Gilroy's The Black Atlantic. Disponível em: http://canadian-writers.athabascau.ca/english/writers/geclarke/locating_canada.php/ Acesso em: 27 jan. 2025.

ANDRADE, Jonathas de. **Eu, Mestiço**. 2017. Disponível em: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/eu-mestico> Acesso em: 27 jan. 2025.

ANDRADE, Jonathas de; SCHWARCZ, Lília. Jonathas de Andrade e Charles Wagley: Nós, mestiços. 24/11/2017. **Revista ZUM**. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/jonathas-andrade-eu-mestico/> . Acesso em: 28 jan. 2025.

BENJAMIN, Ruha. **Can The Subaltern Genome Code?** Rethink race, science and subjectivity. 2014. Palestra na Universidade da Califórnia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xE8hTQKfJ6k>. Acesso em: 28 jan. 2025.

BENJAMIN, Ruha. **(In)Visible Portraits**: Rewriting Our Cultural Code. 2020. Disponível em: <https://www.kind-est.com/articles/invisible-portraits-rewriting-our-cultural-code-mtcsn> . Acesso em: 28 jan. 2025.

CARDOSO, Rafael. **Arte Brasileira Quadro a Quadro Episódio 3**. Vídeo. Disponível em: <https://vimeo.com/channels/artebrasil>. Acesso em: 27 jan. 2025.

CARRERA, Fernanda.; MEIRINHO, Daniel. Mulheres Negras nas Artes Visuais: Modos de resistência às imagens coloniais de controle. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 62, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27572. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27572. Acesso em: 28 jan. 2025.

CHOW, Andrew R. Linda Dounia Rebeiz. **Time**. 07/09/2023. Disponível em: <https://time.com/collection/time100-ai/6309451/linda-dounia-rebeiz> Acesso em: 04 nov. 2025.

COLLINS, Patricia Hill. **Fighting Words**. Black Women & The Search for Justice. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 1998.

LEWIS, Sarah. The Racial Bias Built into Photography. **New York Times**, April 25, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/04/25/lens/sarah-lewis-racial-bias-photography.html>. Acesso em: 28 jan. 2025.

PAULINO, Rosana. **Arte Brasileira Quadro a Quadro Episódio 3**. Vídeo. Disponível em: <https://vimeo.com/channels/artebrasil>. Acesso em: 27 jan. 2025.

MITCHELL, Ann. **Thinking About Photography**. 2025. Disponível em: <https://www.thinkingaboutphotography.com/color> Acesso em: 16 fev. 2025.

ROSA, Victor da. **Conversa com Rosana Paulino** "O corpo é uma questão política". 21/02/2018. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/researcher-and-artist-rosana-paulino/>. Acesso em: 28 jan. 2025.

SANTOS, Zaika dos. **Afrofuturalidades**: entre a ficção e a realidade. Palestra. 19/05/2023. Disponível em: <https://youtu.be/iA-jV5be-47c?t=2433>. Acesso em: 05 nov. 2025.

SILVA, Tarcízio. **Raça Depois da Tecnologia**: Ferramentas abolicionistas contra os novos racismos. 22/09/2019. Disponível em: <https://tarciziosilva.com.br/blog/raca-depois-da-tecnologia-ferramentas-abolicionistas-contra-os-novos-racismos/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

UNESCO. **Race Statement**, 1951.

Tatiane de Oliveira Elias é professora da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atualmente está realizando sua pesquisa de pós-doutorado na UEMG. Sua área de pesquisa é arte brasileira contemporânea. De 2004 a 2008, estudou História da Arte na Universidade Ludwig Maximilian em Munique, Alemanha. Em 2008, estudou na Venice International University (VIU). Realizou seu doutorado (2014) em História da Arte na State Academy of Art and Design em Stuttgart, Alemanha.

Email: tatianeeliasuemg@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8533-8147>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8363685090099916>

Artigo recebido em 17.08.2025. Aceito em 22.10.2025

MANUAL PARA ATRAVESSAR LABIRINTOS: CONCEITUALIZAÇÕES ENTRE AS OBRAS DE BORGES, DANIELEWSKI E OITICICA

Léo Karam Tietboehl

Resumo: Pela referência a experiências artísticas e literárias, este artigo trabalha os interstícios entre o plano de um labirinto e a perspectiva de quem adentra e se implica em seus domínios. Tomado como obra ou lugar de um percurso, o funcionamento de um labirinto se presentifica neste texto através das alegorias de um sistema de registro de saber, um escrito ficcional ou de uma instalação artística. Tais alegorias se evocam para refletir sobre os usos da linguagem.

Palavras-chave: Labirinto. Linguagem. Processo Artístico. Ficção. Rizoma.

A GUIDE TO CROSSING LABYRINTHS: CONCEPTUAL CONNECTIONS IN THE WORKS OF BORGES, DANIELEWSKI, AND OITICICA

Abstract: By referencing artistic and literary experiences, this article explores the interstices between the design of a labyrinth and the perspective of those who enter and engage with its domains. Understood as both artwork and a setting of paths for a course, the functioning of a labyrinth is presented in this text through the allegories of a knowledge system, a fictional text, or an interactive installation. Such allegories are evoked in a reflection on the uses of language.

Keywords: Labyrinth. Language. Artistic Process. Fiction. Rizoma.

*Em todas as ficções, cada vez que um homem
se defronta com diversas alternativas,
opta por uma e elimina a outra*
Jorge Luis Borges (1944).

Em *O jardim de veredas que se bifurcam* e vários dos contos que se reúnem no livro *Ficções*, Jorge Luis Borges (2007) estabelece um paralelo entre as produções do registro da ficção e os funcionamentos de um labirinto. Este texto parte desse paralelo para cogitar analogias entre o percorrer de um labirinto e os usos da linguagem. Para esse intuito, investigar-se-á como as associações presentes na obra de Borges podem fazer ressonância com imagens mitológicas e outros referenciais artísticos ou literários. A percepção dessas ressonâncias trabalhará através de conceitos e sistematizações que, enquanto procuram oferecer um argumento sobre a experiência artística de um labirinto, também performam a analogia de seu funcionamento.

Isso é dizer que o percurso deste texto pretende transmitir em sua forma algo de seu conteúdo. Por essa razão que, em alguns momentos, se suspende a proposta de um encadeamento linear para propiciar a experiência de uma leitura com modos mais aproximados aos do atravessar de um labirinto – que em dadas situações podem colocar desvios inesperados e enveredamentos por caminhos não tão previsíveis.

O LABIRINTO, A LÍNGUA

Começemos pelo começo: a definição de um labirinto.

No *Livro dos seres imaginários* (1974), Borges define a palavra labirinto como derivada do radical grego *labrys* – que refere um machado de duas lâminas, típico das religiões pré-helênicas. A relação marca a condição bifurcada desse sistema: para que se o percorra, em algum momento será necessário fazer uma escolha sobre qual caminho escolher – e quais alternativas, ao mesmo tempo, abandonar. É esse o problema que o autor explora por um estilo mais ficcional no conto *O jardim de caminhos que se bifurcam*, quando propõe analogias entre o escrever de um livro e o construir de um labirinto: “Ts’ui Pên teria dito

certa vez: 'Retiro-me para escrever um livro'. E outra: 'Retiro-me para construir um labirinto'. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto eram um único objeto" (Borges, 2007, p. 88).

O novelista Carlos Rehermann (1999) se interpõe à etimologia de Borges quando afirma que o machado de duas lâminas, no período pré-helênico, ainda não se denominava *labrys*, mas *peleky*. Segundo Rehermann, as origens da palavra labirinto se associam mais à conjunção das expressões latinas *labor* (trabalho) e *intus* (lugar fechado, interior). Nessa perspectiva, *labirinto* originalmente remeteria a um trabalho para sair (como em uma prisão) ou para entrar (caso o labirinto abrigue algo valioso). Sobre essa leitura, Claudio Teixeira comenta: "no primeiro caso, o centro dessa alegoria geométrica abriga um monstro; no segundo, é uma via para a vivência do sagrado" (Teixeira, 2009, p. 28).

Entre as chaves etimológicas que oferecem Borges e Rehermann, já neste início se vê certa encruzilhada quanto à definição do objeto deste texto. Analisando essas diferentes orientações, poder-se-ia dizer que este trabalho, ainda pensando sobre o mesmo tema, poderia seguir direções um tanto quanto variadas. Poderia, por um lado, refletir sobre os tensionamentos que produzem dois caminhos em um mesmo sistema; e poderia, da mesma forma, discorrer sobre as diferenças e as permeabilidades entre o dentro e o fora de um labirinto, pensando sobre as confluências e os entraves entre o que implica *entendê-lo* e o que implica *percorrê-lo*.

Tanto uma direção de leitura quanto outra, no entanto, podem confluir – como quando dois diferentes caminhos se reencontram – na percepção de que há uma decisão implicada tanto no percorrer de um labirinto quanto na tarefa de defini-lo. A acepção leva a pensar que um mesmo labirinto pode comportar diferentes caminhos, que algumas vezes levam a um mesmo lugar – e, em outras, podem levar a lugares totalmente diversos. Quando se *habita* um labirinto, portanto, é necessário *escolher*; sem saber, definitivamente, sobre as consequências dessa decisão. O mesmo se poderia pensar sobre a língua, se considerado o que diz Roland Barthes (2017, p. 13) em sua aula inaugural no Collège de France: "a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer".

Pelo entendimento um tanto quanto inesperado que oferece a partir do conceito de fascismo, Barthes procura atentar para as decisões inerentes a qualquer dizer – e cuja escolha implica em *não dizer* outras coisas. No caso da língua portuguesa, usar uma palavra significa *não usar* todas as outras. Nessa situação, como em um labirinto, dizer é decidir não continuar certas direções, então interrompidas por essa escolha. Essa condição de escolha e exclusão inerente à língua se coloca também em qualquer processo artístico, onde cada decisão formal ou conceitual abre alguns caminhos e fecha outros, construindo a obra de arte como um labirinto de possibilidades realizadas e abandonadas.

No mesmo verbete em que explica o conceito de labirinto a partir da cultura pré-helênica, Borges situa o culto ao touro – e, mais especialmente, a figura do Minotauro – como elementos chave dessa conjuntura. As mitologias desse período contam que o Minotauro, ser metade humano metade touro, é fruto de uma relação sexual de Pasífae, esposa de Minos – o rei de Creta –, com um touro branco que fora enviado do mar pelo deus Poseidon¹. Quando descobre o adultério, Minos convoca Dédalo, engenheiro famigerado da época, para a construção de um labirinto destinado a encerrar e ocultar esse filho considerado monstruoso. Dédalo constrói um labirinto tão complexo e sinuoso que termina por se perder em sua própria obra.

Como o Minotauro se nutria de carne humana, “para seu alimento, o rei de Creta exigia anualmente de Atenas um tributo de sete mancebos e sete donzelas” (Borges, 1974, p. 97). Para pôr fim a esse ciclo de sacrifícios, Teseu, filho de Egeu (então rei de Atenas), decide se infiltrar nesse grupo de jovens para executar o Minotauro. Ao chegar a Creta, Teseu conhece Ariadne, filha de Minos, que se apaixona pelo príncipe. A fim de protegê-lo da morte pela errância no labirinto ou pela agência do Minotauro, Ariadne lhe concede uma espada e um carretel de linha: um fio, a ser desenrolado ao longo de seu caminhar, que registraria o seu percurso e assim permitiria que ele retornasse em segurança à entrada do labirinto. É graças a esse

¹ Sobre a imagem desse ser, Borges (1974, p. 97) comenta: “Ovídio, num pentâmetro que pretende ser engenhoso, fala do homem metade touro e touro metade homem; Dante, que conhecia as palavras dos antigos mas não suas moedas e monumentos, imaginou o minotauro com cabeça de homem e corpo de touro”.

instrumento que Teseu, além de matar o Minotauro, logra sair do labirinto com vida. As ressonâncias desse périplo se registram em outro conto, chamado *A Casa de Astérion*, que termina dessa maneira: “Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu. – O Minotauro apenas se defendeu” (Borges, 1972, p. 54). O desfecho desse conto, que conta a perspectiva do Minotauro sobre a mitológica apresentada acima, leva às considerações sobre quem seria o real inimigo de Teseu: se seria esse ser, metade homem metade touro, ou se seria a complexidade do próprio labirinto que o encerra.

Em *Atlas*, Borges define o labirinto de Creta da seguinte maneira:

Este é o labirinto de Creta. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações como Maria Kodama e eu nos perdemos. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações como Maria Kodama e eu nos perdemos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto (Borges, 1984, p. 36).

No que performa esse texto breve, o autor leva a cogitar as reinvenções retroativas que qualquer decisão pode proporcionar no atravessar de um labirinto – e nas consequências que isso traz para o entendimento do relato desse percurso.

Tomando essa passagem para considerar um processo artístico, sua leitura pode virtualizar a imagem de um labirinto cujos percursos não são passíveis de qualquer antecipação. Há que se *desenrolar o fio* e entender que algo a ser dito depois sempre pode abrir novas possibilidades de caminhos – os quais podem ressignificar ou reinventar o que antes se supunha estabelecido.

Constatar isso leva a uma reflexão sobre aquilo que se *produz* a partir de uma experiência: de um labirinto, assim como da língua ou,

ainda, de uma obra artística e/ou literária. É para dar conta dessa ideia que, no campo dos estudos linguísticos, alguns referenciais situam uma pesquisa mais atenta para os *usos* da língua do que para a sua gramática (Bachtin, 1995; Benveniste, 2021). Tal diferenciação leva a uma diferença também conceitual, onde o conceito de *linguagem* procura extravasar essa expectativa, então mais associada à língua, de uma forma de comunicação estática e inerte.

No lugar disso, tais referenciais cogitam um meio de comunicação cujo uso, como os labirintos de Borges, podem reorientar caminhos previstos ou indicados por eles até então. É tal lógica o que leva a supor como a tarefa do relato implica sempre em algo que resta a concluir. A impossibilidade desse encerramento se relaciona à autoria de um elemento enunciante, cuja presença implica sempre em certa dialética – como bem ilustra o ditado: “quem conta um conto aumenta um ponto”. Isso só ocorre porque, conforme o psicanalista Jacques Lacan sinaliza em muitos de seus dizeres e escritos, qualquer verdade é atravessada, incontornavelmente, pelos registros de uma ficção: que movimenta seus axiomas, sua suposição de caminhos possíveis, para então criar alternativas e inventar outras direções para os registros do saber.

Dessa forma que adentrar um labirinto, a linguagem ou ainda uma obra artística implica em um processo ficcional.

O LABIRINTO, A VERDADE, A FICÇÃO

Em *Da árvore ao labirinto* (2013), Umberto Eco faz a reconstrução histórica dos modelos representacionais ocidentais criados para registro e transmissão do conhecimento. Por uma evolução cronológica, ele apresenta primeiro o modelo do filósofo Porfírio que, partindo da interpretação da filosofia de Aristóteles, edifica a árvore como critério para definir o gênero e a espécie dos seres. Trata-se de um sistema linear que define de maneira hierárquica e finita as divisões entre gênero e espécie. Quando relacionamos esta lógica à de um labirinto, pode-se pensar que, como no sistema de Labirinto Irrweg (Figura 1), ela prevê apenas um ponto de partida, do qual se faz um caminho predeterminado que guiar a um lugar específico. Tal sistema produz uma razão como a da Árvore

Porfiriana (Figura 2): com intuito de se definir o que é o homem, parte-se da categoria *Substância* para, rejeitando outras alternativas, chegar à explicação *Substância-Corpórea-Animada-Sensível-Racional*.

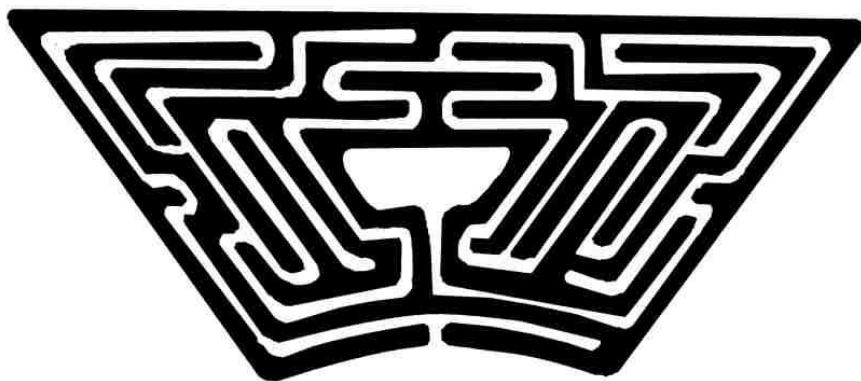


Figura 1. Léo Tietboehl. *Labirinto irrweg*, 2025. Fonte: acervo do autor.



Figura 2. Léo Tietboehl. *Árvore porfiriana*, 2025. Fonte: acervo do autor.

Ambas essas figuras pressupõem um método que, através da determinação de diferenças essenciais, pretende um (e apenas um) critério de percurso para que se encontre a verdade ou, no caso do Labirinto Irrweg, o centro. Entretanto: haveria um percurso certo e preexistente para que chegue à descrição do que é um homem, ou ao centro? Se há, como definir onde esse percurso inicia, ou os critérios do seu caminhar? Ainda: *quem* determina tais parâmetros?

Partindo dessa crítica, Eco (2013) apresenta o modelo *dicionário*, cujas definições não mais respondem ao critério de um ponto de partida universal. No entanto, ainda que o dicionário dissolva tal necessidade, quaisquer informações que não servem à diferenciação entre os seus verbetes se excluem à classificação.

Eco (2013) continua esse percurso para situar o surgimento mais tardio, por volta do século XVI, da *enciclopédia*: um modelo que, assim como o dicionário, propõe a explicação pela diferenciação entre termos; mas se permeabiliza ao acréscimo de elementos informativos que não servem apenas a esse propósito. Para além daquilo que é, a enciclopédia se volta também ao que *pode ser*. A predeterminação de caminhos se dilui em um universo em que, para além de diferenciações, estabelecem-se *outras ligações*: definições com termos adicionais que podem ser pesquisados *ou não* na enciclopédia; como se esta fosse um tipo de mapa. Mesmo apesar dessa abertura à imprevisibilidade de um percurso, o modelo enciclopédico continua prevendo caminhos predeterminados: seu sistema ainda constitui verbetes cujo registro e a organização pretendem ser definitivos.

O que continua o argumento de Eco é a procura por métodos de registro do saber cujas representações sejam mais permeáveis aos desvios e às ressignificações de suas verdades (ou possíveis caminhos) a partir dos percursos que nele se produzem.

Isso parece ser também o que imaginam as camadas de narrativa que Mark Danielewski (2000) produz na obra ficcional *House of Leaves*. Habitando os entrelugares do fato e do relato, como também faz o estilo realista fantástico de Borges, a obra performa a análise de um documentário realizado por um fotojornalista chamado Will Navidson que, na volta de uma viagem a Seattle com sua família, percebe uma mudança em sua casa.

Surge no interior desta uma porta, inédita, onde antes havia uma parede vazia. Ao abrir a porta, Navidson percebe um corredor, também novo. A extensão e a complexidade desse corredor se expandem, à medida que se aprofunda a sua exploração; a ponto de tomarem dimensões incalculáveis. A aparência externa da casa que compreende esse sistema, no entanto, se mantém a mesma. Com o desenrolar da obra, percebe-se como o interior desta porta, além de aparentemente infinito, molda-se à experiência de quem o habita.

O livro todo consiste em depoimentos sobre o documentário que Navidson produz ao explorar o *infinito interior* que se abre com essa porta. No livro, a forma desses depoimentos se estrutura em um formato às vezes labiríntico, com notas de rodapé que desnorteiam a linearidade de uma leitura. Sua narrativa se produz pela sobreposição, em concomitância, de diversas camadas temporais – uma do documentário sobre a casa de Will Navidson, outra da análise sobre o documentário que é empreendida por um personagem chamado Zampanó, outra da revisão dessa análise que faz outro personagem nomeado Johnny Truant. Tais relatos se intercalam ao longo do texto – o que cria uma impressão de que, ainda que possam ter sido escritos em momentos diferentes, eles de alguma maneira habitam um *mesmo tempo*; no caso, de leitura.

A tarefa de fazer um mapa (ou uma explicação) que pretenda representar definitivamente o labirinto que o personagem Navidson encontra – na narrativa do autor Danielewski – tende ao insucesso: pois o acontecimento de o encontrar implica, a cada vez, em algum tipo de expansão ou mudança. A condição leva à constatação: “a nossa percepção de labirintos é, portanto, intrinsecamente instável: mude sua perspectiva e o labirinto parecerá mudar” (Doob *apud* Danielewski, 2000, p. 114, tradução nossa)². Após essa citação, o personagem Zampanò coloca:

Infelizmente a dicotomia entre aqueles que participam internamente e aqueles que veem de fora se rompe quando se pensa naquela casa, simplesmente porque ninguém nunca enxerga a totalidade seu labirinto. Portanto, a compreensão dos

² No original: “Our perception of labyrinths are thus intrinsically unstable: change your perspective and the labyrinth seems to change”.

seus meandros deve sempre ser derivada a partir de dentro (Danielewski, 2000, p. 114, tradução nossa)³.

O argumento presente na ficção de Danielewski parece ser: para conhecer um território, é necessário nele penetrar, sujeitando-se às imprevisibilidades que ele implica; o que gera certa *contaminação*. Isso leva a pensar, primeiro: que o conhecimento desse território não será senão um conhecimento *para si*. Segundo: assumindo qualquer dialética como *produtiva*, pode-se dizer que, junto ao conhecimento daquilo que alguém se propõe analisar (o que predestina o mapa), sempre há um *reconhecimento*: a descoberta de algo de si na coisa analisada, ou da coisa analisada em si. Esse parece ser também um efeito no encontro de Dédalo com o labirinto que ele próprio produz. Talvez não seja tão arbitrário, afinal, o fato da palavra do nome desse personagem mitológico coincidir com a que é sinônima à definição de *labirinto*.

Dessa forma que adentrar um labirinto, a linguagem ou ainda uma obra artística implica em uma invenção de si.

O LABIRINTO E A BIBLIOTECA

Porque o labirinto nunca tem início ou fim, retomemos a obra de Borges para pensar, ainda, sobre as conexões entre os labirintos do texto e a linguagem. No conto chamado *A Biblioteca de Babel* (Borges, 2007, p. 69-79), o autor apresenta uma biblioteca infinita de galerias hexagonais de volumes que contêm, de maneira absolutamente aleatória, todas as combinações possíveis entre vinte e cinco termos, incluindo-se nestes o espaçamento. Os livros desta obra faraônica não respeitam os critérios de qualquer língua – apesar de também não excluírem as coincidências que a arbitrariedade de suas combinações pode, eventualmente, produzir. Dizer isso é supor, por exemplo: que ao passo que não se possa precisar onde, certamente há, em algum lugar desta biblioteca, um texto

³ No original: "Unfortunately the dichotomy between those who participate inside and those who view from the outside breaks down when considering the house, simply because no one ever sees that labyrinth in its entirety. Therefore comprehension of its intricacies must always be derived from within".

que, por uma conjuntura accidental, constitui uma sequência de caracteres exatamente *idêntica* à deste artigo.

O desenho dessa biblioteca, ainda que geométrico e replicado, propicia um cenário que se pode relacionar ao de um labirinto se considerados os caminhos e as relações que se podem estabelecer entre as suas galerias ou, ainda, seus volumes. Ao longo da retórica ficcional de Borges, percebe-se como são esses caminhos o que produz, no duplo significado da expressão, algum sentido:

durante muito tempo acreditou-se que esses livros impenetráveis correspondessem a línguas pretéritas ou remotas. É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem bem diferente da que falamos agora; é verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que noventa andares mais acima, é incompreensível (2007, p. 72).

A existência da Biblioteca de Babel, na crueza real de seus domínios, parece ser, no conto de Borges, algo possível; impossível seria preestabelecer um percurso que, ao adentrar neste território, dê conta da sua totalidade.

Retornando ao que dizia Eco (2013) sobre as estruturas de registro e representação de saber, pode-se dizer que a principal diferença entre uma enciclopédia e uma biblioteca, para além de sua estrutura física, é que a primeira procura antecipar explicações, diferenciações ou mesmo *links*; enquanto a segunda, por sua vez, se configura em um momento *a posteriori* – ou seja, a partir dos volumes que constituem o seu repertório.

Com a quantidade de livros que existem na biblioteca do conto de Borges – que poderíamos contar como, exatamente, infinita –, percebe-se como não há meios de se controlarem os discursos de saber que se produzem para representar a realidade. Diante dessa impossibilidade, tão real quanto aquela de controlar o labirinto mutante de *House of Leaves*, resta apenas o esforço de encaixar, precariamente, quaisquer novos dizeres no conjunto de acepções anteriormente existentes – e assim reformular, eventualmente, estas últimas. Na analogia que se faz aqui: resta encaixar, precariamente,

quaisquer novos livros nas categorias das estantes preexistentes de uma biblioteca, e assim repensar suas abrangências.

A consequência mais provável disso é que essas categorias (esses conjuntos) se reordenem e se reformulem; ainda assim, isso se dará de maneira igualmente precária, por um argumento que resistirá à univocidade, porque estará sujeito a sofrer os mesmos efeitos logo em seguida. É por isso que o plano, a antecipação, a simples explicação, não bastam para habitar tanto um labirinto quanto uma biblioteca. Nestes âmbitos, será necessário considerar o percurso, a dimensão de uma experiência, para que emergja algo de uma singularidade de perspectiva, de percurso ou, ainda de interpretação.

Portanto, ao mesmo tempo em que contém uma totalidade de possibilidades, um modelo labiríntico que se organize por um modo *biblioteca* sempre se manterá, assim como na linguagem, um passo atrás da experiência subjetiva, que a reedita e a atualiza. Esta experiência não se dá senão pela existência de um corpo, que reinventa os critérios e o funcionamento desse sistema quando adentra e se implica em seus domínios. Tal encontro, na materialidade de seu movimentar, acrescenta algo que pode surpreender mesmo o registro de possibilidade dos 25+1 caracteres dos livros de uma biblioteca.

Dessa forma que adentrar um labirinto, a linguagem ou ainda uma obra artística implica em uma (re)construção.

O LABIRINTO E O MAPA

Hélio Oiticica é um artista visual cuja produção se inicia no final da década de 50. Enquanto repudia os valores elitistas de uma burguesia regida por padrões europeus, Oiticica se dedica à concepção de obras que apresentam os traços culturais do Brasil. Em *Estética da ginga* (2011), a arquiteta e urbanista Paola Jacques faz uma leitura dos trabalhos de Oiticica analisando-as através de três planos conceituais: fragmento, labirinto e rizoma. Com interesse na problemática do planejamento das cidades, a autora afirma que

Oiticica sabe que, para além do problema da imagem, de que tratou em *Tropicália*, o que está presente é a experiência desse espaço, e é

essencial entrar no labirinto, experimentá-lo, para poder compreendê-lo. No seu trabalho, há dois espaços distintos – de dois níveis de interpretação correspondentes: o exterior, irônico e superficial, e o interior, que questiona mais profundamente e impede o consumo imediato da obra e sua imagem (Jacques, 2011, p. 83).

De maneira que reúne esses três planos situados por Jacques, Oiticica explica *Tropicália* afirmando que ela “é um tipo de mapa. Um mapa do Rio e um mapa da minha imaginação. É um mapa dentro do qual se pode entrar” (Oiticica, 1969, p. 134, tradução nossa)⁴. É esse jogo, entre linguagem e espaço, que o artista coloca em discussão quando constrói seus *Penetráveis*: estruturas que convidam quem as experencia a explorar seus domínios físicos em uma condição, além de *espectadora*, também *partícipe*.



Figura 3 - Hélio Oiticica. *Penetrável PN28 "Nas Quebradas"*, 1979. Telhas de fibrocimento, sarrafos de madeira, juta, náilon, tela de galinheiro, tijolos maciços, compensado, brita, plástico lonavinil, pregos, 357 x 450 x 310 cm. Instalação em Lisson Gallery, Londres. Foto: Projeto Hélio Oiticica. Fonte: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

⁴ No original: “*Tropicália* is a kind of map. It’s a map of Rio and it’s a map of my imagination. It’s a map that you go into”.



Figura 4 - Hélio Oiticica. *Penetrável Magic Square #5*, 1977. Alvenaria, metal, vidro, tela de arame, seixo e tinta acrílica, 4,5 x 4,5 x 4,5 m. Instalação em Instituto Inhotim, Brumadinho. Foto: Projeto Hélio Oiticica. Fonte: Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

Um *Penetrável* de Oiticica, mesmo apesar de sua essência às vezes labiríntica, nunca será um problema que espera ser resolvido de maneira terminante e acabada. Trata-se mais de um campo de possibilidades – cuja virtualidade espera ser atualizada a cada edição de sua experiência. Atravessar a sua estrutura, assim como a dos outros labirintos imaginados até aqui, é se abrir à experiência do encontro; mais ainda, é perceber as repercussões da própria existência de *quem* o atravessa. A condição realça uma potência que, nesses casos, se relaciona mais ao acaso que se propicia pela experiência de um *corpo* no *espaço*.

Jacques comenta:

Se chegássemos a ver o labirinto num único olhar, em lugar dos habituais fragmentos de visão, teríamos o plano, dominaríamos o labirinto, que não seria mais labiríntico. O verdadeiro labirinto não tem imagem fixa, é impossível captá-lo totalmente, pois está em movimento. O labirinto é o percurso, o fio que, percorrendo-o, o tece (Jacques, 2011, p. 95).

Com isso, se quer entender o labirinto como uma estrutura que não cabe em um mapa: pois no instante em que se a percorre, ainda que com o movimento do olhar, o encontro com sua estrutura já implica em uma certa mudança; ao menos de perspectiva. Isso também parece ser o que Oiticica quis propiciar quando projetou seus *Penetráveis* como estruturas a serem *habitadas*. Isso que até agora se falou mais referente ao *relato*, com Oiticica se pode também perceber em relação ao *lugar*. Como uma consequência conceitual e na mesma medida política, podemos extrair dos *Penetráveis* de Oiticica o argumento de que um lugar (assim como um labirinto, ou ainda a linguagem, ou a própria experiência artística) não se pode perceber apenas pela via do *estudo*. Há algo nesses domínios que, para ser propriamente percebido, exige um *habitar*. O mais provável é que a experiência nessa segunda dimensão refaça, incessantemente, os sentidos de seu experienciar.

Dessa forma, adentrar um labirinto, a linguagem ou ainda uma obra artística implica em uma (re)orientação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao equiparar o processo artístico a um labirinto, este artigo procurou propor uma chave de leitura para obras que desafiam a linearidade e convidam à participação, situando o experienciar como força central na construção de seu sentido.

Talvez seja por essas vias que a complexidade daquele labirinto concebido por Dédalo tenha escapado à compreensão de seu próprio inventor: quando se entende um labirinto como *obra a ser percorrida*, ou língua a ser habitada, sem procurar antecipar qualquer *percurso verdadeiro*, é que se pode perceber como não há plano que resista inerte à presença e ao movimento.

Dessa forma, ainda aberta, que este texto se despede: à espera de que suas linhas e caminhos sejam ficcionalizadas, reinventadas, reconstruídas, reorientadas.

REFERÊNCIAS

BACHTIN, Michail Michajlovič. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Sheila Grillo, Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Cultrix, 2017.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução: Maria da Gloria Novak, Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 2021.

BORGES, Jorge Luis. **Atlas**. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução: Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução: Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1972.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Tradução: Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1974.

DANIELEWSKI, Mark. **House of Leaves**. Toronto: Pantheon Books, 2000.

ECO, Umberto. **Da árvore ao labirinto**: estudos históricos sobre o signo e a interpretação. Tradução: Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Record, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

LACAN, Jacques. **O Seminário 4: A Relação de Objeto**. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica, an Interview. **Studio International**. Londres, v. 177, n. 90, p. 134, 1969.

OITICICA, Hélio. **Penetrável Magic Square, #5**. Em exposição permanente no Instituto Inhotim, em Minas Gerais, 1977.

OITICICA, Hélio. **Tropicália**. Instalação itinerante, 1967.

REHERMANN, Carlos. El hacha de los filos. **Revista Insomnia**, Montevideu, n. 76, 1999.

TEIXEIRA, Claudio. **A Estética do Labirinto**: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo. 2009.

Léo Karam Tietboehl é psicólogo, psicanalista, doutor em Teoria Psicanalítica (UFRJ), professor e pesquisador na Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades de Porto Alegre (APPH).

Email: leokt2@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2416-6649>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0308361277275096>

Artigo recebido em 17.08.2025. Aceito em 03.11.2025

INSTALAÇÃO, DESMONTAGEM, REMONTAGEM: PROBLEMATIZANDO A REPETIÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Cláudia Maria França da Silva

Resumo: Processo de criação de *Trança*, instalação que buscou reapresentar *Horizontes*, dois anos após e em outro lugar. A desmontagem de *Horizontes* propiciou, por meio da vivência da presentidade (Robert Morris), a experiência de perceber uma composição em potência. O espaço físico da primeira instalação foi considerado como *heterotópico* (Foucault) e também como *máquina desejante* (Deleuze e Guattari). Discute-se, ainda, acerca da possibilidade de reinstalação de uma instalação.

Palavras-chave: Instalação. Processo de criação. Heterotopia. Presentidade.

INSTALLATION, DISASSEMBLY, REASSEMBLY: PROBLEMATIZING REPETITION IN THE CREATION PROCESS

Abstract: Creation process of *Trança*, an installation that sought to re-present *Horizontes* two years later and in a different location. The dismantling of *Horizontes* provided, through the experience of *presentness* (Robert Morris), the experience of perceiving a composition in potential. The physical space of the first installation was considered *heterotopic* (Foucault) and as a *desiring machine* (Deleuze and Guattari). The possibility of re-installing an installation is also discussed.

Keywords: Installation. Creative process. Heterotopia. Presentness.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para nós, instaladores, o momento de ereção de uma instalação é de uma força arrebatadora. Mas o momento de sua desmontagem é algo que impacta. A força de uma despedida - processo deliberado e silente - se mescla à urgência do desmontar. Afinal, uma instalação é uma situação no espaço/tempo. Resta-nos: nossa própria memória, relatos de outrem, projetos, registros e o vazio. Esse resto compósito. Potência transformadora e fantasma, ao mesmo tempo (Silva, 2021).

O conteúdo deste artigo não se insere em uma pesquisa formal, que possa admitir um trâmite conclusivo. Trata-se de um conjunto de observações e pequenas inferências, dadas em meio à execução de propostas instalacionais montadas por mais de uma vez, em diferentes sítios. Dados da experiência permitem algumas aproximações com conceitos do campo artístico e das humanidades. O lugar de partida dessas reflexões escritas vem de uma figura de autoria e as dinâmicas de seu processo de criação.

Considerando a relação tripartite espectador-obra-espaço que consubstancia uma instalação, trata-se de um todo em que "o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador (...) não se encontra fisicamente fora da obra, a contemplá-la como realidade virtual. Ao contrário ele a habita" (Junqueira, 1996, p.567). Desse modo, pode-se dizer que o refino objetual é contíguo ao trabalho de refino do espaço que o contém, de tal modo que isso não passe despercebido pelo espectador, cujo corpo ocupa essa mesma realidade espacial – esse jogo recíproco entre objeto e espaço físico, ressignificados pela percepção do sujeito espectador.

Em que medida alterar um dos vértices desta triangulação pode gerar níveis de transformação, de tal modo que a instalação possa se tornar outro trabalho, quando rerepresentada? Em que medida reinstalar um trabalho é repeti-lo? Haveria, no Ser instalacional, um *devir-outro* tal, que no cerne de sua possibilidade de reexistência, abrigaria um derivado de si?

Esse derivado de si, aberto às contingências, ao acaso. Um *não-tão* o mesmo e distante da instalação originária, mas que realiza o seu percor-

so construtivo entre continuidades e descontinuidades, aproximações e distanciamentos, gerando *não-ainda* outra coisa. A ação de reinstalar é precedida de outra ação, *desinstalar*, compreendida pelo aspecto palpável da desmontagem de uma instalação – acrescida daquilo que encampa um polo da dialética sem síntese entre destruir e reconstruir, esquecer e lembrar, estabelecer ausência e construir arquivos. Estes são alguns dos questionamentos que me acorrem desde a remontagem de uma composição inicialmente apresentada em 2002 e reinstalada em 2003. Cada situação em um sítio e contexto distintos, cada qual com suas peculiaridades. Desde então, concebo projetos que me permitem esta experiência.

Em uma instalação, o espaço é tratado como causa material, havendo diversos graus de pertencimento de um trabalho artístico a um lugar, específico ou não. Há instalações ajustáveis aos lugares para os quais migram, instalações que ocupam espaços não designados como artísticos e instalações fisicamente atreladas a um lugar, o que impediria, em tese, sua reinstalação.

Miwon Kwon (2008) discute sobre o grau de irrepetibilidade outorgado às instalações *site-specific*, presentes desde as décadas de 1960 e 1970. Se antes, esta irrepetibilidade seria como uma resistência às pressões do mercado de arte, seus documentos processuais e outros tipos de registro não somente propiciaram a atual valorização econômica de tais documentos por seu caráter aurático quanto propiciaram a construção de réplicas em exposições importantes em museus, o que lhes deu o aspecto de mobilidade, algo impensado antes. Considerados como *novos originais*, tais reconstruções coexistem ou substituem as antigas instalações: "Com a cooperação dos artistas em muitos casos, o público de arte pode agora ter a experiência estética "real" das cópias *site-specific*" (Kwon, 2008, p. 174).

Magali Sehn (2014) aborda a problemática da preservação de instalações artísticas no Brasil. A autora compreende a efemeridade desta manifestação e o alto custo de sua preservação, considerando, por um lado, a necessidade de que a equipe técnica institucional se especialize e se ocupe da preservação do trabalho como questão interdisciplinar. Por outro lado, a aquisição de instalações no âmbito nacional é ainda relativamente lenta; o acervo institucional geralmente provém de premiações em salões e bienais. Tais aspectos complexificam a reinsta-

lação de um trabalho ou a reinstalação *como* um trabalho, relativizando a ideia de que aquela reexibição reproduzirá fielmente sua apresentação original. A autora comenta:

Além dos riscos inerentes do ponto de vista material quanto aos seus deslocamentos, obras que não apresentam uma construção tradicional, incluindo materiais efêmeros e/ou diversos arranjos no espaço, estão sempre sujeitas às possibilidades de um método de exibição que não corresponda à proposta original do artista. Obviamente, existem muitas nuances e aspectos a serem analisados em torno dessa questão, podendo, inclusive, decorrer das próprias limitações físicas, estruturais e tecnológicas dos espaços de exibição (Sehn, 2014, p. 60-61).

Desse modo, podemos pensar na dificuldade em afirmar uma reinstalação como rerepresentação invariável do projeto inicial, pois, a depender do contexto e da intencionalidade, ela pode ou não ser reinstalada. Concordo com Kwon ao apontar que apenas o paradigma fenomenológico não sustentaria o desenvolvimento da categoria, após os anos 1980¹. Neste paradigma, considera-se apenas as características físicas do lugar como estruturais da proposta instalacional; o espectador atua pela percepção dos sentidos.

Ao modo heraclitiano, acredito que não se pode atravessar uma mesma instalação por duas vezes; há sempre um fator mutante entre as rerepresentações, nem que sejam as transformações dos próprios sujeitos que a concebem, que a guardam, que a remontam, que a revisitam².

¹ Miwon Kwon (2008) desdobra o conceito de lugar em sua especificidade física, trabalhado desde o Minimalismo, adotando outros paradigmas, para além do paradigma fenomenológico: o social/institucional discute a institucionalidade do lugar expositivo; o discursivo, em que o lugar é trabalhado a partir dos discursos que provoca, sua intertextualidade; o paradigma da mobilidade dos lugares, por meio da descontextualização/recontextualização do lugar de origem de um *site-specific*, entre outros.

² “No mesmo rio não há como entrar duas vezes”, é o famoso dito atribuído a Heráclito de Éfeso (540-480 a. C.), pensador pré-socrático, adepto ao pensamento da mudança permanente na natureza. (Heráclito *In* Schuller, 2000, p. 133). No caso de instalações, há espécimes permanentes em museus e centros de cultura, os quais são submetidas a um rigoroso tratamento de conservação para que perdurem como foram concebidos.

Sendo assim, muito do que se faz no campo da reexibição de uma instalação transita “entre os limites de releituras possíveis para preservar significados inerentes”, tomando-se ciência do risco de que equívocos nos usos de dispositivos museográficos possam proporcionar “uma interpretação incorreta de cada proposta”, provocando “diferentes graus de alteração de aparência e significado, comparando com as categorias mais tradicionais” (Sehn, 2014, p. 62).

Voltando à dinâmica processual pessoal, no que diz respeito à concepção de um projeto e sua possível reinstalação, alguns conceitos e noções a permeiam; destaco a memória no reaproveitamento de materiais, a flexibilização da noção de forma, a virtualidade e a repetição deleuziana. Não é proposta, neste artigo, desenvolver uma trama textual que abarque todas essas balizas conceituais. Apresento um estudo de caso – a realização de uma instalação em 2017, *Horizontes*, sua desmontagem e sua reinstalação em *Trança*, feita após 2 anos da primeira vez, em outro sítio. Enfatizo aqui a desmontagem, espaço-tempo precioso que abarca a reorganização dos materiais e o esvaziamento do espaço expositivo, por um lado; por outro, no esvanecimento da forma, o surgimento de uma precária visualidade, efêmera e residual, mas potente.

HORIZONTES (2017) E TRANÇA (2019)

A instalação *Horizontes*, exposta entre junho e julho de 2017 na Estação Cultural do Mosteiro Zen Budista Morro da Vargem, em Ibirapu (ES) - partiu de uma breve vivência no espaço físico vazio e da análise dos seus elementos fixos. Da análise, pude retirar algumas características que foram aproveitadas para a concepção e execução do projeto.

A Estação Cultural é uma casa em que se sobressai, em posição central, uma ampla sala, pouco maior do que 36 m² x 6 m de altura, com 3 paredes brancas não contíguas, mas que configuram um *cubo branco* virtual. O que seria a quarta parede a fechar o cubo são panos de vidro por toda a parte frontal da casa, organizados por esquadrias de madeira. Os vidros permitem a contemplação de uma imponente paisagem de vales e montanhas, de azuis e verdes. Alia-se a isto a implantação

da casa em meio a um entorno tratado por paisagismo que acessa um bosque denso de vegetação.

A partir desses dados, foi construída uma trama de 3 grupos lineares de madeira reaproveitada - ripas de paraju, angelim e peroba rosa, encontradas em marcenarias, já em fase de descarte. Este aspecto – o uso de madeiras reaproveitadas – é um aspecto importante no trabalho, afim à proposta de vida zen, que é não acumular e fazer a *energia* circular. Cada grupo linear é formado por pedaços unidos entre si por parafusos e porcas. Desse modo, cada grupo linear é articulável, dobrável, adotando uma forma ziguezagueante, cujas angulosidades dependem da largura de seu lugar de implantação. Considerando as diferenças entre as dimensões das ripas, cada grupo linear teve seu desenho próprio. Instalados paralelamente entre si, tendo como limites as paredes laterais da sala central, elas perfizeram uma representação simplificada de um encadeamento de montanhas. Na impossibilidade de se furar o chão da sala, foram instalados filetes maiores para afixação de alguns pontos de cada grupo linear, unindo-os e ao mesmo tempo garantindo a estabilização da composição.

A composição tornou-se um grande volume aberto, com poliedros ocasionais. Isso permitiu que a interação do espectador se desse pelo exercício tátil-visual de encaixe das angulosidades com as montanhas ao longe, bem como a percepção do grande volume gráfico em si, cuja trama se adensava nos dias de sol intenso. Portanto, a trama de *Horizontes* se unia a uma trama já existente, mas contingente, pois dependia do clima, se chuvoso, nublado ou ensolarado (Silva, 2017).

A instalação *Trança*, ocorrida entre abril e maio de 2019 na Galeria Espaço Piloto da UnB (Brasília), procurou ser a reinstalação de *Horizontes*. No entanto, se o conhecimento do espaço da Estação Cultural do Mosteiro Zen se fez pela vivência real no espaço, o conhecimento do espaço físico da Galeria Espaço Piloto se deu por fotografias e por sua planta-baixa e elevações. Em comum aos dois espaços, a existência do pano de vidro a interligar o que está dentro do espaço expositivo com o que está fora dele - essa possibilidade de se exercitar a visão à distância por meio da transparência literal de uma *quarta parede* vítrea. Esse elemento já era o suficiente para a proposição de uma reinstalação de *Horizontes*.



Figura 1. Cláudia França. *Horizontes* [montagem com vistas da exposição em dia de sol], 2017. Ripas de madeira reaproveitadas, 6 m x 6 m x 6 m. Fonte: arquivo pessoal.

No entanto, diferenças foram consideradas: cada ecossistema (da Mata Atlântica para o Cerrado), a situação da Galeria no mezanino de um edifício acadêmico, o que exigiu a colocação de um guarda-corpo tubular de segurança em continuidade com o corrimão de uma escada lateral, num dos acessos à Galeria. Percebia esses elementos como possibilidades gráficas que perfaziam o escalonamento de planos perceptivos: do mais próximo, onde se instalaria o trabalho artístico, passando pelo guarda-corpo em direção à esquadria metálica que sustenta os panos de vidro, até os planos mais distantes, pertencentes ao ambiente externo universitário.

Desse modo, propus a organização de 3 grupos lineares que perfariam um desenho mais aberto, ainda retrospectivo à composição originária, mas permeável ao acesso lateral pela escada e também pela parte posterior do espaço. As extremidades de algumas tramas desembocariam no guarda-corpo, integrando-o à composição. As sapatas de afixação dos grupos lineares seriam presas apenas na parede de fundo, já que as extremidades de cada grupo se finalizariam ou pouco antes, ou ultrapassariam o guarda-corpo; este funcionaria como elemento de estabilidade de fragmentos que se sobrepussem a ele.

O espectador teria, assim, algumas chances distintas de percepção do trabalho: 1) de baixo para cima, vendo algumas pontas de filetes de madeira, sem compreender bem o que estava no mezanino; 2) subindo a escada, veria a trama oblíqua à sua posição, mas com o fundo de duas paredes brancas transversais entre si, oferecendo-se

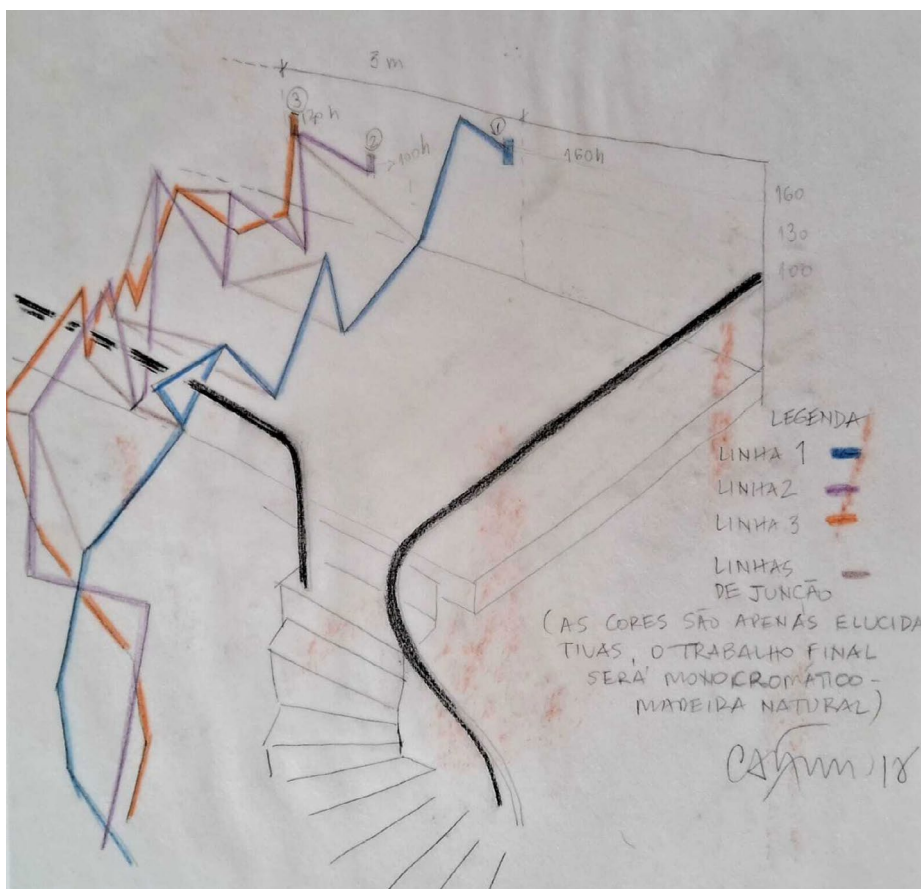


Figura 2. Cláudia França. *Trança* [esboço da instalação], 2018, para a Galeria Espaço Piloto, em Brasília. Lápis sobre papel Canson 120g/m². Fonte: arquivo pessoal.

como *páginas* dobradas de um caderno pleno de linhas e tramas e, 3) entrando pela rampa oposta à escada, vendo a trama oblíqua, mas em direção ao grande vidro.

Ao chegar à Galeria para a montagem, percebi a existência de uma parede branca de gesso, quase na totalidade da largura da Galeria, um anteparo que cobria a visão dos panos de vidro. A parede oferecia um estreito recuo com relação ao guarda-corpo e uma abertura por onde o transeunte, nesse recuo, pudesse entrar no espaço expositivo. Isso oferecia um terceiro

acesso ao espaço. Mas no geral, criou-se um espaço semifechado com 3 anteparos brancos, dois deles contíguos e outro em separado.

A coordenação da Galeria havia me enviado a planta-baixa antiga; o equívoco sobredeterminou uma ação rápida, no sentido da reorganização do desenho anterior. Assim, fui impelida a realizar outro trabalho artístico, mantendo com *Horizontes* apenas a familiaridade matérica e algumas proximidades formais das linhas articuladas entre si.



Figura 3. Cláudia França. *Trança* [montagem com vistas da instalação], 2019, em processo. Galeria Espaço Piloto, Brasília. Ripas de madeira reaproveitadas, 6 m x 5 m x 3 m. Fonte: arquivo pessoal.

Essa experiência se encaixou no pensamento de Stéphane Huchet³ sobre o *coeficiente de fracasso* de uma instalação. Huchet, ao apontar aspectos processuais na realização de uma instalação, chama-nos a atenção para uma margem de erro que deve ser considerada no ato de instalar, impossível de ser abarcada pelo projeto. Se pensarmos na instalação como um arranjo que se faz no espaço real, há que se pensar em uma fragilidade inerente a este arranjo. Existe um risco que toda instalação assume ao ser executada; este *coeficiente de fracasso* demanda relativa capacidade de improvisação do instalador e é uma questão paulatinamente suavizada, na medida em que o artista conhece melhor o espaço a ser trabalhado.

3 Apontamentos de aula do Prof. Dr. Stephane Huchet, durante o curso *Mapas da arte contemporânea: reflexões sobre algumas indagações críticas*, ocorrido em Ouro Preto (MG), no 30º Festival de Inverno da UFMG, de 20 a 24 de julho de 1998.

A montagem final tirou partido das duas paredes contíguas e nelas foram instaladas 3 sapatas em cada parede. De cada sapata, saía um grupo linear e a estabilidade de todos foi se dando na junção transversal de algumas delas. Um grupo linear transpôs o espaço delimitado pela parede de gesso, finalizando no guarda-corpo, enquanto todos os outros se organizaram no interior do espaço restrito da galeria. Aproveitei a parede branca que dá para o externo do espaço, onde geralmente ficam o nome da exposição e o nome da/do artista, para ali fazer outro tipo de desenho, acompanhando a bidimensionalidade da parede.



Figura 4. Cláudia França. *Trança* [montagem com vistas], 2019. Ripas de madeira reaproveitadas, 6 m x 5 m x 3 m. Galeria Espaço Piloto, Brasília (DF). Fonte: arquivo pessoal.



Figura 5. Cláudia França. *Trança* [vista oblíqua de exposição, apresentando a composição de fragmentos de madeira na parede externa], 2019. Ripas de madeira reaproveitadas, 6 m x 5 m x 3 m. Galeria Espaço Piloto, Brasília (DF). Fonte: arquivo pessoal.

PROJETO E PRESENTIDADE

Após a descrição anterior, é possível perceber o que aproxima e o que distancia *Trança* de *Horizontes*. Inicialmente, o desejo de que *Trança* reinstalasse *Horizontes* em outro sítio. A existência de projetos para as duas montagens também seria um elemento aproximador. No entanto, as alterações do espaço expositivo na Galeria Espaço Piloto colocaram aquele projeto específico em suspensão, havendo a estratégia da improvisação, após a percepção espacial *in loco*. Esta foi determinante para a concepção de uma montagem alternativa. O que está em jogo aqui é que a breve vivência na Galeria, o entendimento dos fluxos de deslocamento e luminosidade foram mais importantes do que a obediência ao projeto concebido, como chance de reavivamento de *Horizontes*.

Robert Morris (2006) menciona isso em seu texto *O tempo presente do espaço*. Nele, o artista aponta que o espaço mental de alguém constrói experiências por meio da memória, reflexão, imaginação – em estados de consciência que divergem da experiência imediata no real. Ambos os tipos de experiência no espaço: a imediata (dinâmica) e a indireta (estática) constituem o *self* e este, por sua vez, compreende as figuras do *eu* e do *mim*. O *mim* se refere a construções da linguagem, imagens, juízos; aqui podemos compreender um projeto ou maquete como modalidades de vivência do espaço como reconstituições temporais, portanto, representações de uma vivência presencial anterior. Já o *eu* é uma modalidade de experiência do I que não se representa, é vivida no espaço da pura presentidade:

O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência (Morris, 2006, p. 404).

Desse modo, havia um descompasso entre uma experiência do tipo *mim*, esta que me apresentava o projeto para *Trança* como repre-

sentação esquemática provinda de outros esquemas (a planta-baixa e as elevações) e a experiência em espaço e tempo reais, uma vivência do tipo *eu*. Morris continua:

Como existem dois tipos de *selves* conhecidos pelo *self*, o “eu” e o “mim”, existem dois tipos fundamentais de percepção: aquela que diz respeito ao espaço temporal e aquela que diz respeito aos objetos estáticos imediatamente presentes. O “eu”, que é essencialmente sem imagem, corresponde à percepção do espaço se desdobrando no contínuo presente. O “mim”, um constituinte retrospectivo, estabelece um paralelo com o modo de percepção do objeto (Morris, 2006, p. 404).

O espaço e tempo reais apresentam informações que o projeto não consegue abarcar. Este aspecto é relevante, não apenas na situação específica na reestruturação de *Trança*. Por mais que houvesse um projeto instalacional, a experiência no espaço real aponta características e desafios irrepresentáveis; há decisões e soluções que só podem ser tomadas no espaço expositivo. Desse modo, o espaço expositivo se torna uma instância que abriga, potencialmente, o espaço de construção do trabalho, que nomeio de espaço compositivo (Silva, 2014). A Galeria, para além de ser espaço expositivo, passa a encampar um espaço de ateliê, pois é ali que a ideia é confrontada com a realidade, com os acasos e a capacidade de improvisação.

Nessa sobreposição funcional, podemos pensar o espaço expositivo como um *lugar outro*, heterotópico, a partir de Michel Foucault (2009, p. 411-422). Para o filósofo, a heterotopia abriga a alteridade dentro de si, na medida em que um lugar pode possuir diversas camadas significativas e mesmo diversos simbolismos em uma mesma unidade espacial. Para o espectador, a galeria é a sedimentação de estratos temporais, funcionais e hábitos de tempos remotos que foram subsumidos para uma funcionalidade atual. Isso dá uma carga histórica e memorialista à galeria, para além de sua materialidade e os trabalhos que abriga, na presentidade da experiência.

Mas para um/a instalador/a, além dessas variáveis, o espaço expositivo é heterotópico. Nele, o trabalho artístico se erige e não é simplesmente

transportado de um ateliê, acervo ou outro sítio em que sua materialidade foi construída anteriormente. O espaço real espacializa e temporaliza um conjunto diverso de experiências vizinhas entre si; elas se *espremem*, mas não se amalgamam. Se uma heterotopia pode ser a junção de heterogêneos em uma única unidade física, em que o espaço expositivo agrega em si mesmo o imperativo da qualidade afirmativa de uma obra que foi finalizada e agora é tornada pública – o espaço expositivo agrega o espaço do erro, do ainda não, quem sabe do outro lado, vamos refazer; das dúvidas e indecisões, aquele espaço *que nos sulca e nos corrói*, próprio do espaço privado, aqui nomeado de ateliê.

REDESENHO A PARTIR DE SOBRAS

As heterotopias colocam em suspensão, provisoriamente, as posições e ações fixas no interior de um mesmo espaço. Consideremos o momento da desmontagem de uma instalação. Nela, o imperativo é desfazer formas, guardar materiais, acondicioná-los, esvaziar o lugar, apagar as luzes, *apagar os rastros*⁴. A desmontagem de uma instalação ou exposição é um encontro marcado com o vazio, com o *desvir*. Embora se saiba de antemão o que ali acontece, o acaso urde sua trama e o ateliê continua a acontecer.

Ao desmontar *Horizontes*, uma amiga e eu iniciamos o processo retirando as travas do chão e as ripas que interligavam os 3 grupos lineares. Em seguida, fomos deslocando blocos de fragmentos de cada grupo para os desfazer integralmente depois. A cada bloco, fui colocando-o encostado na parede do fundo da Estação Cultural. O primeiro fragmento encostado foi uma ação sem intenção, apenas para afastar as ripas do espaço de fluxo; no entanto, a segunda ida à parede foi diferente, pois logo percebi que o que tinha em mãos poderia compor com o bloco que já estava encostado ali. E assim, sucessivamente, foi formando-se um desenho na parede, a partir do que era desmanchado na composição principal.

⁴ Embora em contextos e significados diferentes, aqui está um trecho do poema *Apague os rastros!* (Brecht, 1926-7): “Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato / Quem não estava presente, quem nada falou / Como poderão apanhá-lo? / Apague os rastros! / Cuide, quando pensar em morrer / Para que não haja sepultura revelando onde jaz” (Brecht, 2017, p. 20-21).



Figura 6. Cláudia França. *Horizontes* [vistas da desmontagem da exposição, com desenho sem título se fazendo]. 2017. Ripas de madeira reaproveitadas, 6 m x 6 m x 6 m. Fonte: arquivo pessoal.

No traslado, aquilo me indicava a lentidão, um *ainda não* ao desfazimento rápido de *Horizontes*, um *ainda não* no apagamento dos rastros.

Era uma composição oposta a *Horizontes*. Embora forjada no mesmo lugar daquela, *desenho sem título* aconteceu sem projeto, como simples organização da coleta de um *bricoleur*. Se *Horizontes* fazia o seu embate com a paisagem longínqua, graças à transparência dos vidros, *desenho sem título* como breve forma residual nasceu de uma tectônica simples, linhas encostadas no anteparo, sem volumetria, uma ao lado da outra, onde os vazios eram brancos, como numa folha de caderno. O embate das linhas se deu com o anteparo parietal branco, o embate das coisas encostadas, que sabemos, são voltadas ao instável, ao provisório e talvez à queda. Tratava-se ainda, de um embate entre meu corpo e aquela frontalidade. Um corpo em construção, que povoava cada vez mais lentamente a parede, para outro corpo estático, contemplativo daquele desenho sem título. Um corpo em construção que se dava na rarefação da luz do anoitecer.

Hoje, no após, percebo que a desmontagem ocasionou a sua própria heterotopia. Ao desativar uma parte do espaço da Estação Cultural, algo percebeu o *pano de fundo* antes de mim – como o anteparo hóspede de uma nova visualidade:

Trata-se de uma hospedagem de passagem, porque se faz no momento de um encontro, ou na possibilidade dele. A hospedagem de passagem é uma virtualidade, não modifica um espaço



Figura 7. Cláudia França. *Horizontes* [vista da desmontagem da exposição, com desenho sem título finalizado], 2017. Ripas de madeira reaproveitadas, 6 m x 6 m. Fonte: arquivo pessoal.

em termos de posições que ali se encontram, mas cria a possibilidade de outro espaço, passageiro, fugaz, que habitamos em recortes do tempo. A hospedagem de passagem permite, na sua condição de virtualidade, arranjos inéditos que não se esgotam, e sim se dispersam. (Bernardes; Taborda, 2016).

Nesses *arranjos inéditos que não se esgotam*, percebo a transformação contínua das formas, algo que desaba em outra ocasião, atualizando suas possibilidades virtuais. Algo do que Deleuze e Guattari concebem como *máquinas desejantes*, em *O Anti-Édipo* (2010). Tais máquinas são entidades de contínua produção, estabelecem conexões e desconexões entre elementos aparentemente distintos. É perceptível a pregnância daquele momento se deslizando para o após, e sua chance de reaparição na parede branca da Galeria Espaço Piloto, a parede inexistente no projeto de instalação e que se deu como obstáculo à execução da proposta de *Trança*. Na sua presença, configurações anteriores foram se projetando: as configurações de *desenho sem título*, ocorrido durante a desmontagem de *Horizontes*. Desse modo, posso pensar que *Trança* é uma síntese de dois momentos opostos ocorridos em um mesmo espaço físico, qual seja, a Estação Cultural do Mosteiro Zen Morro da Vargem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Instalações são categorias artísticas híbridas, não apenas pelos elementos e linguagens que abarcam, mas pelas diferenças de demandas, provenientes da triangulação sujeito-obra-espço. Reinstalá-las pressupõe ainda, a diferença intrínseca à repetição. O presente relato dos processos buscou potencializar a desmontagem de uma como potência geradora de parte de outra. Inconscientemente ou como lampejo de lucidez, a parede da Estação Cultural prefigurou um *desenho sem título* que reapareceria, enquanto resposta possível, à parede da Galeria Espaço Piloto, em um intervalo de dois anos.

O que foi aquela forma *de passagem* que residiu por pouco mais de uma hora encostada na parede da Estação Cultural do Mosteiro? Aquela forma passageira, intrusiva em um processo de desconstrução, oferecia-se como chance perceptiva, secundária e lenta, em relação à ação de desmontar a instalação. Entretanto, ela também inaugurou e antecipou um processo de criação. Antecipou o desenho de uma visibilidade; antecipou também o papel do acaso no futuro da reinstalação, a partir de um *coeficiente de fracasso* que permitiu que aquela forma *de passagem* reaparecesse, dois anos depois, na montagem de *Trança*.

O espaço físico da Estação Cultural do Mosteiro foi um espaço heterotópico. Nele, reuniram-se o espaço expositivo e o ateliê, o espaço da montagem e da desmontagem, engendrando, na desconstrução de uma forma, a construção de outra. *Desenho sem título*, sem permanência, sem estabilidade. Mas prenante, sobreviveu virtualmente, como pura memória, embora precários registros fotográficos tenham sido feitos, no entardecer de um ambiente sem luz.

Posso também considerar o espaço da Estação Cultural como *máquina desejante*. Para Deleuze e Guattari (2010), o desejo processa e se processa no que se produz, incessantemente. Assim como as máquinas nunca param, suas peças se justapondo, se compondo, engrenagem em constante movimento – nós, como máquinas desejantes, nos reorganizamos a partir dos encontros, das multiplicidades qualitativas, em constante fluxo. Somos máquinas, não como autômatos (passivos), e sim, como produção incessante, dentro e fora de nós. Os autores escrevem:

"Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode" (Deleuze; Guattari, 2010, p. 11). A frase sem sujeito nos coloca ao nível das máquinas, porque nos acoplamos, nos conectamos umas às outras. Cada bloco de ripas conectadas entre si desejou conectar-se à parede, de outro modo. O *desenho sem título* se fez e se desconectou dali. O espaço da Estação Cultural operou-se como máquina desejante. Formas projetadas cederam ao imperativo de um self do tipo eu, sem representação; a instalação negociou entre o *eu* e o *mim*. Não cessando de respirar, mesmo na desmontagem, a máquina desejante gerou um novo desenho, que extrapolou o espaço-tempo e se recolocou no alhures.

REFERÊNCIAS

BERNARDES, Anita Guazzelli; TABORDA, Jeferson Camargo. EscritaCom: Heterotopias. **Revista Polis Psique**, Porto Alegre, v. 6, p. 113-123, jan. 2016. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2016000100009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 01 julho de 2025.

BRECHT, Bertolt. Apague os rastros! In: DISCINI, Norma. **O percurso da Semiótica na USP** (conferência). São Paulo: USP, 2017. Disponível em: https://semiotica.fffch.usp.br/sites/semiotica.fffch.usp.br/files/u57/Hommage_Norma%20Discini.pdf. Acesso em 12 de agosto de 2025.

DELEUZE, Gilles.; GUATARI, Felix. **O Anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos: literatura e pintura, música e cinema**. Vol. III. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. **Gávea**, Rio de Janeiro, PUC-RJ, v. 14, n. 14, set. 1996, p. 551-569.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 15, n. 17, dez. 1998, p. 167-187. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52124>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. Tradução: Pedro Sússekkind. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução: Pedro Sússekkind, Fernanda Abreu, Eliana Aguiar, Flávia Anderson e André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 401-420.

SEHN, Magali Melleu. **Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte 2014.

SCHÜLLER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso**. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SILVA, Cláudia Maria França. Desenho, grade e transparências em Ho-

rizontes. In: **ANAIS do 26º Encontro Nacional da ANPAP**: Memórias e invenções. Campinas: PUCCAMP, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35998167/DESENHO_GRADE_E_TRANSPAR%C3%80NCIAS_EM_HORIZONTES_DRAWING_GRID_AND_TRANSPARENCIES_IN_HORIZONS. Acesso em: 29 jul. 2025.

SILVA, Cláudia Maria França. Entre o arquivo e a presentidade: pensando a relação do artista com a exposição de seus trabalhos. In: **ANAIS do Colóquio Histórias da Arte em exposições**. Campinas: UNICAMP, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8495353/Entre_o_arquivo_e_a_presentidade_pensando_a_rela%C3%A7%C3%A3o_do_artista_com_a_exposi%C3%A7%C3%A3o_de_seus_trabalhos. Acesso em: 10 ago. 2025.

Cláudia França é artista visual e docente do Centro de Artes da UFES. Pós-doutora em Psicologia pela UFMG, Doutora em Artes pela UNICAMP, Mestre em Artes Visuais pela UFRGS, Bacharel em Desenho e Escultura pela UFMG. Lecionou na graduação e pós-graduação em Artes da UFU e atualmente leciona na graduação e pós-graduação em Artes da UFES. Áreas de atuação como artista: instalação e arte objetual e como docente: Desenho, Desenho Contemporâneo, Processos de Criação. Participa regularmente de exposições individuais e coletivas, bem como de reuniões científicas e produção textual.

Email: claudiafranca08@gmail.com

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

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

Artigo recebido em 17.08.2025. Aceito em 01.10.2025

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

Daniela Kern

Alberto Semeler

Revista-Valise

Equipe editorial (PPGAV-UFRGS)

Katia Maria Kariya Prates

Amanda Misturini

Amanda Patron

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

João Kowacs Castro

Kahena Zanardo Sartore

Léo Monteiro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Marina Costamilan Rombaldi

Pedro Gomes Pereira

Raquel Brust

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

Kahena Zanardo Sartore

Lucas Icó

Marina Costamilan Rombaldi

Thais Ueda

Diagramação

Amanda Misturini

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Kahena Zanardo Sartore

Editoração (PPGAV-UFRGS)

Amanda Patron

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

João Kowacs Castro

Léo Monteiro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Pedro Gomes Pereira

Raquel Brust

Revisão (PPGAV-UFRGS)

Amanda Patron

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

João Kowacs Castro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Pedro Gomes Pereira

Raquel Brust

Wij Seemann

Editora-gerente (PPGAV-UFRGS)

Katia Maria Kariya Prates

Editores executivos (PPGAV-UFRGS)

Fercho Marquéz-Elul

Kahena Zanardo Sartore

Capa

Kahena Zanardo Sartore

Imagem

Pedro Parente

Capa: *Medidas para novos horizontes*, 2025.
Lambe-lambe sobre estacas de madeira, 90 x 8 cm.
Fotografia: Lucas Lindo. Acervo do autor

Contracapa: Documentação do processo de realização da intervenção *Medidas para novos horizontes*, 2025. Fotografia: Lucas Lindo. Acervo do autor.

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. 2 (dez. 2025)
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



