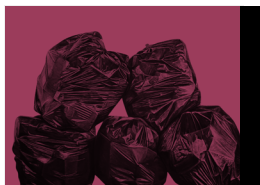




Revista  Valise

Porto Alegre, v. 16, n. 1, agosto de 2026

Sumário



ensaio visual

DA REPULSA À ATENÇÃO: MUDANÇAS DE ESTATUTO

Leonardo Lopes

4

artigo

RESISTÊNCIA, EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO E POSICIONAMENTO POLÍTICO EM *NAPALM*, DE LUIZ ALPHONSUS (1970)

Tamara Silva Chagas; Almerinda da Silva Lopes

19



artigo

UM CONVITE AO DESVIO: INTERVENÇÃO URBANA, TEMPO E RESISTÊNCIAS NA SOCIEDADE DO CANSAÇO

Olívia Godoy Collares; Sophia Hiriart Porto Alegre

35

artigo

LIVRO DO NEGRO (2020-2022): PROCESSO DE CRIAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

José Henrique Rodrigues de Souza; Cláudia Maria França da Silva

59



artigo

ENTRE O SOM E A IMAGEM: FLUXOS E FRICÇÕES NA OBRA *AMÉM, IRMÃO*

Adriano Fiorucci

78



artigo

RECONSTRUINDO IMAGINÁRIOS:
UMA LEITURA DA SÉRIE AXS
NOSSXS FILHXS DE LIA D CASTRO À
LUZ DA PSICANÁLISE IMPLICADA

Raquel Benato Rodrigues da Silva

97

tradução

SUBVERTENDO O ARQUIVO: SOBRE ARTE
E POLÍTICA ECOLÓGICA

Amanda Boetzkes; Taís Cardoso

115

EXPEDIENTE

132

DA REPULSA À ATENÇÃO: MUDANÇAS DE ESTATUTO

Leonardo Lopes

Resumo: Este ensaio visual reúne fotografias e desenhos realizados a partir da observação de sacos de lixo encontrados nas ruas de Porto Alegre. Associados ao descarte e à repulsa, esses elementos apresentam formas, volumes e disposições que atraem o olhar. Os desenhos são produzidos com carvão, cinzas e fuligem obtidos da queima de objetos descartados e outros resíduos materiais, estabelecendo uma relação entre a matéria representada e os materiais utilizados no desenho, ambos com origem no descarte.

Palavras-chave: Desenho. Fotografia. Matéria. Atenção. Descarte.

FROM REPULSION TO ATTENTION: CHANGES IN STATUS

Abstract: This visual essay presents photographs and drawings based on the observation of trash bags found on the streets of Porto Alegre. Associated with disposal and rejection, these elements present forms, volumes, and arrangements that catch the gaze. The drawings are produced with charcoal, ash, and soot obtained by burning discarded objects and other materials, establishing a relationship between the matter represented and the materials used in the drawings.

Keywords: Drawing. Photography. Matter. Attention. Disposal.

Este ensaio visual reúne fotografias e desenhos realizados a partir da observação de sacos de lixo encontrados nas ruas de Porto Alegre. Presença recorrente em meus deslocamentos cotidianos, esses elementos despertam interesse por ocuparem uma condição ambígua, associados ao descarte e à rejeição, mas também por apresentarem formas, volumes e disposições que atraem meu olhar.

O encontro com esses objetos acontece no espaço cotidiano da cidade. Antes de serem considerados como algo a ser observado, são reconhecidos como aquilo que deve ser retirado do caminho, levado embora, descartado. A atenção, nesse caso, parece surgir justamente onde se esperaria indiferença ou repulsa. Seus volumes, dobras, brilhos e transparências me interessam, assim como sua plasticidade, sua capacidade de se deixar modificar, tanto na própria forma quanto na maneira como ocupa o espaço, quando estão mais vazios ou mais cheios, suspensos ou no chão, isolados ou em pequenos montes.

Ao serem deslocados para o campo da imagem, esses elementos deixam de operar apenas como sinais de descarte e passam a ser observados como presença para apreensão. Aquilo que estava submetido à urgência do descarte (ser retirado, recolhido, desaparecer) passa, nas fotografias e nos desenhos, a constituir outra forma de presença.

Os desenhos são produzidos com carvão, cinzas e fuligem obtidos da queima de objetos descartados e outros resíduos materiais encontrados nas ruas, estabelecendo uma relação entre a matéria representada e os materiais de desenho, ambos atravessados pela condição do descarte. Essa relação não procura reproduzir materialmente os objetos representados, mas produzir um trânsito pelo qual um material ordinário, encontrado na rua, passa a constituir a matéria do desenho. Estabelece-se, assim, uma correspondência entre aquilo que é representado e aquilo que constitui materialmente o desenho, aproximados por uma origem comum no descarte.

Ao deslocar os objetos de seu contexto habitual e submetê-los ao tempo da observação, da fotografia e do desenho, percebo uma mudança em seu estatuto. O que aparece inicialmente como resto, rejeito ou algo a ser desdenhado pode, diante do olhar, adquirir outra condição. De objetos associados ao descarte e à repulsa, passam a constituir objetos de atenção.





















LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1 (página 6). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2023. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Acervo do autor.

Figura 2 (página 7). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2019. Carvão e pastel seco sobre papel, 120 × 120 cm. Coleção particular.

Figura 3 (página 8). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2022. Carvão e pastel seco produzidos a partir da queima de diversos materiais descartados, sobre papel, 120 × 120 cm. Coleção particular.

Figura 4 (página 9). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2024. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Acervo do autor.

Figura 5 (página 10). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2024. Carvão e pastel seco produzidos a partir da queima de diversos materiais descartados, sobre papel, 120 × 120 cm. Acervo do autor.

Figura 6 (página 11). Leonardo Lopes. Detalhe da Figura 5.

Figura 7 (página 12). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2024. Carvão e pastel seco produzidos a partir da queima de diversos materiais descartados, sobre papel, 97 × 97 cm. Coleção particular.

Figura 8 (página 13). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2023. Fotografia digital. Dimensões variáveis. Acervo do autor.

Figura 9 (página 14). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2026. Carvão e pastel seco produzidos a partir da queima de diversos materiais descartados, sobre papel, 184 × 85 cm. Coleção particular.

Figura 10 (página 15). Leonardo Lopes. *Sem título*, 2026. Carvão e pastel seco produzidos a partir da queima de diversos materiais descartados, sobre papel, 64 × 50 cm. Acervo do autor.

Figura 11 (página 15). Leonardo Lopes. Detalhe da Figura 10.

Leonardo Lopes (Porto Alegre/RS, 1997) é artista visual, doutorando em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS e mestre em Poéticas Visuais pelo mesmo programa (2023). Sua prática investiga os processos de transformação da matéria operando com ênfase na linguagem do desenho a partir de pigmentos produzidos pela queima de objetos e fragmentos materiais. Possui obras nos acervos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte Contemporânea de Goiás e Museu de Artes Plásticas de Anápolis/GO. Em 2022 foi indicado ao Prêmio Açorianos de Artes Visuais na categoria Artista e, em 2024, recebeu o Prêmio de Incentivo à Criatividade no 24º Salão de Artes Plásticas de Porto Alegre.
Email: leo.lopes_t@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3002-6517>
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7023048389451907>

RESISTÊNCIA, EXPERIMENTALISMO ESTÉTICO E POSICIONAMENTO POLÍTICO EM *NAPALM*, DE LUIZ ALPHONSUS (1970)¹

Tamara Silva Chagas

Almerinda da Silva Lopes

Resumo: Com este artigo, fruto de pesquisa de caráter empírico, pretendemos discutir sobre a obra *Napalm* (1970), de Luiz Alphonsus, apresentada em *Do Corpo à Terra*. A proposta faz uma crítica contra o uso de armamento químico contra a população e o ecossistema vietnamita durante a Guerra do Vietnã. Concluimos que, com tal trabalho, o artista somou experimentalismo estético a uma corajosa denúncia sociopolítica, em uma conjuntura marcada pela vigência da Ditadura Civil-Militar Brasileira.

Palavras-chave: Luiz Alphonsus. *Napalm*. *Do Corpo à Terra*. Arte conceitual. Arte brasileira.

RESISTANCE, AESTHETIC EXPERIMENTATION AND POLITICAL
POSITIONING IN *NAPALM*, BY LUIZ ALPHONSUS (1970)

Abstract: This article, as the result of empirical research, aims to discuss the artwork *Napalm* (1970), by Luiz Alphonsus, and presented in *Do Corpo à Terra*. The work criticizes the use of chemical weapons against the Vietnamese population and ecosystem during the Vietnam War. We conclude that with this work the artist combined aesthetic experimentation with

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes) –<65697.964.18006.21112024>.

a courageous political and social denunciation, in a context marked by the Brazilian Civil-Military Dictatorship.

Keywords: Luiz Alphonsus. *Napalm. Do Corpo à Terra*. Conceptual Art. Brazilian Art.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A exposição de arte pública *Do Corpo à Terra* (1970), hoje reconhecida como um grande marco na história da arte brasileira (Do Corpo..., 2001), surgiu como palco importante para a legitimação da primeira geração de artistas conceituais brasileiros, lançada no cenário local a partir do *Salão da Bússola*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no ano anterior (1969). Segundo palavras de Frederico Moraes (1995, p. 306), aquele foi, de fato, o momento de emergência de uma nova geração de artistas. O grupo de criadores radicais expositores em *Do Corpo à Terra* terminou por ser denominado como “Geração Tranca-Ruas”, pelo crítico mineiro Francisco Bittencourt (1970, np) – jornalista atuante na imprensa gaúcha e carioca –, em notório artigo publicado naquele mesmo ano.

De fato, a mostra reuniu uma série de obras de vanguarda, que somaram à pesquisa desmaterializada em torno do *happening* e da arte conceitual, calcada num alto grau de experimentalismo estético, a crítica sociopolítica radical, não somente contra a opressão no País, imposta pela Ditadura Civil-Militar, no período logo após a instauração do Ato Institucional Nº 5, marcado pela intensificação das medidas ditatoriais repressivas. Aquele momento se caracterizou, igualmente, pela denúncia do uso de mecanismos de opressão em países estrangeiros por parte dos Estados Unidos, empenhados na ingerência em guerras localizadas, em virtude de angariar maior área de influência e adesão ao sistema capitalista no globo, num momento caracterizado pelo acirramento da Guerra Fria.

Uma obra específica apresentada em *Do Corpo à Terra* fez referência direta a um dos mais emblemáticos desses conflitos: a Guerra do Vietnã (1955-1975). Contra o uso de armamento químico na guerra, infligindo queimaduras graves nos corpos da população civil, e causando problemas ambientais, como a queima de florestas nas regiões atingidas pela bomba, a obra *Napalm* (Figura 1) foi proposta por Luiz Alphonsus. Tratava-se de uma proposição que misturava elementos *site-specific*, *land art*, arte conceitual e *happening*. O artista depositou sobre a área com grama do Parque Municipal de Belo Horizonte, onde se realizou a mostra em questão, uma faixa de plástico de 15 metros de comprimento, ateando fogo sobre ela. Tal como os corpos das vítimas vietnamitas e as florestas daquele país, a ação incendiária de Alphonsus imprimiu sobre a área de

sua intervenção um trajeto marcado pela destruição, tendo como resultado uma longa linha de vegetação chamuscada (Do Corpo..., 2001, np).

Essa crítica aberta à ingerência estadunidense no Vietnã, realizada concomitantemente ao período sabidamente de maior repressão ditatorial no Brasil, demonstra a corajosa postura de tomada de posição política por parte de Alphonsus, que estava afinada àquela conjuntura de posicionamento radical por parte dos artistas conceituais da primeira geração. A alcunha *Geração Tranca-Ruas* não poderia estar mais correta: demonstra a postura de protesto e denúncia adotada por aqueles artistas, e também, o caráter autóctone de sua produção, contrária à assimilação acrítica de tendências estrangeiras, como a própria arte conceitual. No Brasil, os artistas adicionaram características localizadas àquelas oriundas do debate original travado no contexto estadunidense e europeu. O termo *Geração Tranca-Ruas* é também referente às mudanças impostas ao sistema artístico pelos jovens artistas, criadores de propostas experimentais e efêmeras, que prescindiam dos museus como instâncias legitimadoras, pois podiam ser realizadas em espaços alternativos, como ruas, praças e praias.



Figura 1. Luiz Alphonsus. *Napalm*, 1970. *Happening/site specific*. Fogo ateado sobre faixa de 15m depositada sobre grama. Fonte: NaPupila (Facebook).

Embora existam vários textos publicados em revistas, livros e catálogos sobre a exposição *Do Corpo à Terra*, pouco há sobre *Napalm*, especificamente. Daí a relevância de se explicitar as questões que engendram essa obra. Com o presente artigo, pretendemos explicitar o modo como Alphonsus utilizou-se do experimentalismo estético como estratégia também voltada para a crítica sociopolítica. Para tanto, nossa pesquisa possui caráter qualitativo e se trata de um estudo empírico, calcado nas metodologias exploratória e explicativa.

2. LUIZ ALPHONSUS: O CONCEITUAL CABOCLO

Luiz Alphonsus nasceu em Belo Horizonte, em 1948, e continua a produzir arte atualmente. É filho do poeta Alphonsus de Guimaraens Filho e neto do famoso simbolista Alphonsus de Guimaraens. Iniciou como artista nos anos 1960, na novíssima capital federal, integrando o chamado "Grupo de Brasília", ao lado de Guilherme Vaz, Cildo Meireles e Alfredo Fontes (Vianna, 2020, p. 6). Segundo Vianna, os quatro conheceram-se na escola. Nos anos 1960, acabaram por se radicar no Rio de Janeiro, centro pulsante da arte de vanguarda da época. O grupo não se configurava como um coletivo, mas como uma reunião de amigos artistas, unidos por pesquisas permeadas por uma questão em comum: a desmaterialização. Esta estaria em total conexão com a geografia do Planalto Central, com suas extensas áreas vazias, de acordo com o dizer de Guilherme Vaz (Depoimento..., 1986, np).

Outro aspecto relevante da trajetória de Alphonsus foi sua participação na fundação da Unidade Experimental do MAM-RJ, ao lado de Meireles, Vaz e do crítico Frederico Moraes, em 1969. A iniciativa surgiu como "um laboratório de pesquisa de novas linguagens", com pretensão de "explorar e estimular ao máximo a capacidade lúdica humana" (Lopes, 2013, p. 28). Sua ênfase não estava na matéria-prima, mas no pensamento (Lopes, 2013, p. 28), configurando-se como um importante projeto calcado em questões conceitualistas.

Sobre isso, é importante lembrar que, embora fizessem arte conceitual, muitos dos artistas daquela geração rejeitavam o rótulo, por encará-lo como intrínseco à poética kosuthiana, marcada por assepsia e

grande dogmatismo. Pelo contrário, o próprio Alphonsus denominou-se, como se pode ver em uma de suas obras do ano de 1975 – recriada nos anos seguintes –, como “conceitual caboclo” (Name, 2019, np). Esta corrente conceitualista seria a contribuição brasileira localizada ao debate internacional em torno da desmaterialização. Para ele, a arte conceitual, no Brasil, teria adquirido características próprias, diferenciando-se da visão purista estadunidense ou eurocentrada. O uso de materiais efêmeros e de poéticas precárias, somado aos entrecruzamentos com a cultura popular, seriam características notórias.

De fato, Luiz Alphonsus foi um importante nome da vanguarda conceitualista brasileira da primeira geração, despontando no cenário local com o Salão da Bússola, em 1969, embora também tenha participado, dois anos antes, do notável IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Ao longo da década de 1970, empenhou-se na criação de obras em diálogo com a *land art*, a instalação, o cinema de artista, o objeto/escultura, a fotografia e o audiovisual. Essas incursões são caracterizadas pelo viés conceitualista impuro que defendeu com a noção de “conceitual caboclo”, amalgamando em sua produção experimentalismo estético a posicionamento político, num momento caracterizado por intensa perseguição ditatorial.

3. DO CORPO À TERRA

A convite de Mari’Stella Tristão para organizar a *Semana de Arte de Vanguarda*, Frederico Moraes idealizou duas exposições simultâneas e dialogantes: *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*. Ambas ocorreram em Belo Horizonte, em abril de 1970, e reuniram obras de artistas vanguardistas, tanto cariocas quanto mineiros. Contudo, a primeira se deu no interior do espaço institucional, a saber, no Palácio das Artes, recém-construído e ainda em obras em alguns de seus setores. Os trabalhos escolhidos para a mostra estavam calcados na ideia de objeto como nova situação existencial para o humano, tal como declarou Hélio Oiticica no seu Esquema Geral da Nova Objetividade (Oiticica, In: Ferreira; Cotrim, 2006, p. 154-168). Adicionavam à discussão a participação sensório-corporal do espectador.

A segunda, por sua vez, foi realizada nos extramuros do museu: o Parque Municipal da cidade. Congregou obras desmaterializadas, na maioria, *happenings*, em diálogo com a natureza e com questões sociais e políticas. Seu discurso articulou, concomitantemente, radicalismo estético e posicionamento crítico diante da situação repressiva que permeava o Brasil e o mundo naquele momento. Assim, *Do Corpo à Terra* teve o mérito de legitimar as pesquisas daquela primeira geração de artistas conceituais do País surgida no ano anterior.

Além das pesquisas calcadas na desmaterialização e no posicionamento político explícito, esses artistas trouxeram à tona o uso de materiais e poéticas precárias. Ademais, havia a ênfase na participação sensório-corporal e intelectual do espectador, que deveria interagir com a proposta e refletir sobre seus possíveis sentidos. As características específicas da arte conceitual brasileira produzida por aquele grupo de criadores foram descritas por Frederico Morais no famoso ensaio *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, publicado em 1970. Nele, o crítico, curador e artista aponta o surgimento da arte-guerrilha: um tipo de produção radical, desmaterializada, comprometida e altamente experimentalista feita pelos artistas da vanguarda eclodida com o Salão da Bússola, também atuantes em *Do Corpo à Terra* (Morais, 1970, p. 45-59).

Morais se inspirou no brevíssimo ensaio *Teoria da Guerrilha Artística* (1967), do escritor Décio Pignatari, para elaborar seu próprio texto. Nele, defendia que a vanguarda daquele momento, o início dos anos 1970, estava preocupada em realizar obras engajadas e experimentais, calcadas no imprevisto e no convite à participação do espectador. O artista seria somente quem "dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa" (Morais, 1970, p. 51). Ou seja, caberia ao público dar desdobramento à proposta inicial e fazê-la ganhar vida.

Participaram de *Do Corpo à Terra*, além de Luiz Alphonsus, Cildo Meireles, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Luciano Gusmão, Lótus Lobo, José Ronaldo Lima, Eduardo Ângelo, Dilton Araújo e Décio Noviello, entre outros. Houve trabalhos que dialogaram com a paisagem local, trazendo à tona questões da *land art*, como *Trilha de açúcar*, de Hélio Oiticica e Lee Jaffe, depositada em uma área da Serra do Curral. Seu objetivo era documentar o processo de assimilação da ação humana pela natureza, com as formigas se apropriando do açúcar colocado sobre o chão.

Infelizmente, o maquinário das companhias mineradoras desmantelou o trabalho. Ao final, a proposta salientou o processo de destruição da paisagem local por meio da extração capitalista de minério de ferro.

Outras propostas, como o depósito de quinze trouxas ensanguentadas às margens do Ribeirão Arrudas – local conhecido como despejo de esgoto, onde geralmente se encontravam corpos de pessoas assassinadas –, pelo anônimo Artur Barrio, causaram polêmica, reunindo uma multidão, além da polícia e dos bombeiros, todos crentes em se tratar de uma terrível chacina. Igualmente radical foi o ritual realizado por Cildo Meireles, com a queima de 15 galinhas vivas atadas a um poste encimado por um termômetro, em alusão ao assassinato de presos políticos pela ditadura. O episódio gerou reações adversas, como a da própria Mari'Stella Tristão, que o qualificou como lamentável.

Outras obras, menos conhecidas, são igualmente relevantes: Eduardo Ângelo (*Neovanguardas...*, 2008, p. 76-77) espalhou, sobre uma parte gramada do local, jornais diversos com manchetes referentes à repressão ditatorial. Dilton Araújo, por seu turno, cercou a área do parque com uma corda, num processo de apropriação de tudo dentro dele, inclusive, do próprio sistema da arte; Araújo ainda lançou pedras de cal sobre a grama, tal como se estivesse lançando granadas, colorindo o chão verde de branco. Já Décio Noviello, tenente-coronel do Exército, visto com desconfiança entre os militares, mas também entre os artistas (Ribeiro, 1997, p. 238), usou granadas sinalizadoras, colorindo o ambiente e ressaltando o processo de desmaterialização da pintura, visto que a massa de cores logo se dissipou no ar.

Lótus Lobo almejou cultivar milho em um canteiro do parque, mas foi impedida por policiais, apesar de Frederico Moraes ter conseguido autorização por parte do Governo mineiro para que os artistas pudessem realizar suas obras no local sem importunação. Ademais, a própria artista disse que o trabalho não vingou, pois desconhecia as técnicas de cultivo de milho. Lobo parecia denunciar a negativa dos militares em realizar a reforma agrária – tão em pauta nos anos precedentes ao golpe –, e a sua recusa em priorizar a produção de alimentos para consumo interno, investindo apenas no agronegócio de exportação, com produtos como cana e soja.

José Ronaldo Lima, por seu turno, grafitou o termo “[gramá]tica [ver]melha”, num jogo de palavras, simultaneamente, perceptivo e semântico. Ao lado, depositou jornais com notícias sobre a Revolução Chinesa e a Guerra do Vietnã. Dessa forma, a proposta de Alphonsus não foi a única em *Do Corpo à Terra* a tratar do conflito na Indochina.

SOBRE NAPALM

Com uma história marcada por guerras de resistência contra invasões estrangeiras (Silva, 2019, p. 31), sendo alvo da ambição colonizadora de países europeus, o Vietnã foi dividido ao meio, com a criação do Vietnã do Norte e do Vietnã do Sul, após a Convenção de Genebra (1949), em 1954, com a consequente retirada de seus antigos colonizadores franceses da região (Silva, 2019, p. 31-32). A partilha, na altura do paralelo 17, levou ao fim da Primeira Guerra da Indochina. Ho Chi Minh, socialista e nacionalista, surgiu então como o grande herói e líder que levou o país à libertação (Silva, 2019, p. 33-35).

No entanto, a divisão acarretou na contraposição entre Norte e Sul, cada lado apoiado por uma potência mundial diferente: a União Soviética/China e os Estados Unidos. A partilha, além de geográfica e política, era também ideológica e conduziu a um embate entre as superpotências mundiais em prol da manutenção e expansão de suas áreas de influência na Indochina.

A aliança com as superpotências e o aumento da tensão bélica local ocasionou, a partir de 1955, um grave conflito na região, que duraria até o ano de 1975. O objetivo de ambos os lados era a unificação do país, com o triunfo de um dos vieses ideológicos (Silva, 2019, p. 38). No ano de 1960, surgiram os vietcongues, conhecidos como *Frente Nacional para Libertação do Vietnã do Sul*, um grupo guerrilheiro visando a luta armada para expandir o comunismo ao Sul.

Os Estados Unidos, por seu turno, pretendiam conter a expansão do comunismo no globo. Se, no início, sua atuação no conflito limitava-se ao treinamento das tropas do Sul e ao fornecimento de armamento (Silva, 2019, p. 40), a partir de 1965, o país norte-americano passou a intervir diretamente na guerra, com envio de centenas de milhares de soldados.

Segundo Silva (2019, p. 40), apesar da vantagem tecnológica, o envolvimento na guerra foi negativa aos Estados Unidos, com críticas e denúncias sobre sua atuação nefasta no conflito, tanto no âmbito internacional quanto dentro de seu próprio país. Isso se deu devido ao “uso bélico desproporcional”, crimes contra civis e emprego de armas terríveis, como a incendiária *napalm* (Silva, 2019, p. 40). Ademais, a utilização da estratégia da guerra de guerrilhas pelos vietcongues permitiu o enfrentamento contra as forças estadunidenses, mesmo diante de tamanha disparidade de poderio bélico.

A notória cobertura da imprensa sobre o conflito ajudou, certamente, a influenciar o posicionamento da população, dentro e fora dos Estados Unidos, contrário à guerra (Silva, 2019, p.40-41). O que se via nas fotografias publicadas em jornais e revistas da época era a face de um país vitimado, com sua população civil atacada por uma força estrangeira descomunal. Imagens poderosas como a do monge vietnamita que ateou fogo em si² durante um protesto contra a perseguição religiosa do Governo do Sul, em 1963; do assassinato de um vietcongue à queima-roupa, por policiais do Sul; e, sobretudo, a fotografia de 1972 da menina Kim Phúc, de 9 anos de idade, correndo com o corpo todo queimado, após seu vilarejo ser vítima do ataque norte-americano com a bomba *napalm*, chocaram o mundo, como bem demonstra a pesquisadora Janaina Barcelos (2012, p. 86-89).

Dois anos antes do fatídico ataque à aldeia de Kim Phúc, num contexto já marcado pela crítica contra a ingerência estadunidense na Guerra do Vietnã, sobretudo por parte da juventude de diversos países, imersos numa conjuntura caracterizada pelo pensamento contracultural, Luiz Alphonsus propôs sua obra. Como dito anteriormente, o artista ateou fogo em uma longa faixa de plástico colocada sobre o chão gramado do parque, chamuscando a área verde. Assim, salientou o

² Sobre tal episódio cabe lembrar uma obra de autoria do crítico, curador e artista Frederico Moraes, ao comentar poeticamente o *happening* Tiradentes: totem-monumento ao preso político – obra de Cildo Meireles, também apresentada em *Do Corpo à Terra* –, na ocasião da mostra *A Nova Crítica*, em 1970. No trabalho em questão, Moraes justapôs uma fotografia do ritual de Meireles, no qual este queimou galinhas vivas atadas a um poste, em denúncia às mortes de opositores políticos da ditadura brasileira, à imagem do monge vietnamita ateando fogo em si e a versículos bíblicos do Gênesis e do Êxodo a respeito de sacrifícios.

efeito incendiário e danoso da bomba *napalm*, que, bem como a ação de Alphonsus destruiu uma parcela da paisagem do parque, causou queimaduras graves em milhares de vítimas vietnamitas, além de desfigurar a paisagem local, destruindo áreas outrora florestadas.

A proposta do artista – a princípio, uma ação desmaterializada – desdobrou-se na intervenção física sobre o gramado do parque, unindo em sua poética materialidade e imaterialidade. O trajeto chamuscado desenhou sobre o chão as evidências de um ato destruidor, evocando à consciência de seus espectadores-testemunhas aquilo que a crueldade da guerra imprime sobre a natureza, mas também sobre os corpos e as mentes de suas vítimas, algo difícil de ser apagado. A ação perniciosa da guerra fica entranhada nas pessoas que a vivenciaram – como experiência traumática –, como as marcas de queimadura da bomba *napalm* sobre a pele de crianças, mulheres e homens inocentes.

Além disso, de acordo com Moraes (Do Corpo..., 2001, np), o objetivo de Alphonsus era “marcar o chão, deixar um rastro de arte no planeta”. Aqui a obra adquire um sentido para além da denúncia da guerra. A intervenção-*happening* demonstra o poderio do humano sobre a natureza, que tanto pode ser para o bem quanto para o mal. Simultaneamente, a obra escancara que o humano detém um poder destrutivo sobre a paisagem, porém, nada pode ante o tempo: pois a natureza, com o passar de anos, séculos, milênios, possui o poder de se apropriar das intervenções feitas sobre ela. Ou seja, mesmo quando o ser humano pensa dominar a realidade, ele não passa de mísera marionete do real. Talvez esta seja uma possibilidade interpretativa a respeito da proposta de Alphonsus. Por outro lado, a arte pode também ser vista aqui como uma tentativa de diálogo ser humano-natureza, exaltando a capacidade regeneradora desta última.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por conseguinte, vale salientar que esta obra condensou em si algumas características localizadas existentes na arte conceitual brasileira. A primeira delas é a crítica político-social radical e explícita, tal como preconizou a teórica Mari Carmen Ramírez (2001, p. 154-163) sobre o

conceitualismo latino-americano. Mas devemos destacar, igualmente, a chamada à participação do espectador, uma herança neoconcretista para a arte do País dos anos 1960 e 1970, mesmo que aqui tal participação se dê de modo mais reflexivo; e a recorrência a poéticas precárias e impuras, com o uso de materiais pobres e de discursos desmaterializados (temas esses também abordados por Ramírez quando esta fala da produção do continente). Isso distancia a obra de Alphonsus e de outros conceitualistas brasileiros do dogmatismo purista kosuthiano, convertendo-o, de fato, num conceitual caboclo.

Para finalizar nosso breve texto, devemos ressaltar que *Napalm* amalgamou em sua rede de possíveis significados tanto a crítica contra ação maléfica da guerra sobre a população vietnamita quanto a denúncia ecológica da ação destrutiva humana sobre nosso planeta, também vista na Guerra do Vietnã, via uso daquela mesma bomba incendiária. Concomitantemente, mostra que o humano é ínfimo diante da natureza, sobretudo, por meio da ação regenerativa do tempo, o que não deve ser encarado como justificativa para degradação ambiental, levando fauna e flora a nós contemporâneas à extinção. Na verdade, a obra explicita o poder do tempo, grande orquestrador de toda a existência.

REFERÊNCIAS

BARCELOS, Janaina. De que lado você está? Análise da dimensão argumentativa em fotografias jornalísticas da Guerra do Vietnã. **EIDEA - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 3, p. 82-92, nov. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/408>>. Acesso em: 2 jan. 2026.

BITTENCOURT, Francisco. **A Geração Tranca-Ruas**. Jornal do Brasil, Caderno 2, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

DEPOIMENTO de uma geração, 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. Catálogo de exposição. Sem indicação de página.

DO CORPO à Terra: um marco radical na arte brasileira. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2001. Catálogo de exposição. Sem indicação de página.

LOPES, Fernanda. **Área Experimental**: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970. Rio de Janeiro: Prestígio Editorial, 2013.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NAME, Daniela. **Conceitual e caboclo**. Texto para o catálogo da exposição Cartografia Poética, realizada na Galeria BNDES. Disponível em: <<https://www.luizalphonsus.com.br/conceitual-e-caboclo>>. Acesso em: 11 mar. 2026.

NAPUPILA (página do Facebook). Imagem publicada em 18 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/napupila/photos/para-luiz-alphonsus-o-mais-importante-trabalho-de-sua-gera%C3%A7%C3%A3o-foi-mostrar-que-qu/1227371280772593/>>. Acesso em: 30 jun. 2026.

NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. Catálogo de exposição.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 154-168.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 154-163, 2001.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas**: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte. 1997.

SILVA, Hugo Siqueira. **Crimes de guerra praticados no Vietnã, sob a perspectiva da Convenção de Genebra de 1949**. Monografia (Graduação em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26204>>. Acesso em: 2 jan. 2026.

Tamara Silva Chagas é historiadora da arte e poeta. Doutora em História, mestra em Artes e bacharela em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente, é pós-doutoranda pelo PPGA da mesma instituição, sob supervisão da Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes, recebendo bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

Email: tamara.chagas1@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9378-3969>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8198769201837838>

Almerinda da Silva Lopes é historiadora da arte, pesquisadora de Produtividade do CNPq (Nível I B) e professora titular da UFES, nos cursos de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e em História (PPGHIS). Foi assessora da área de Artes do CNPq no período de 2018-2022. Em 2022, recebeu o Prêmio Confap - Pesquisador Destaque de Visita Técnica Internacional na área de Ciências Humanas.

Email: almerinda.lopes@ufes.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5075-7843>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9256851494366703>

Artigo recebido em 13.03.2026. Aceito em 30.06.2026.

UM CONVITE AO DESVIO: INTERVENÇÃO URBANA, TEMPO E RESISTÊNCIAS NA SOCIEDADE DO CANSAÇO.

Olivia Godoy Collares

Sophia Hiriart Porto Alegre

Resumo: O artigo analisa a série de lambes *Um convite ao desvio* (2024), espalhada pelo espaço urbano como intervenção artística que provoca reflexões sobre tempo, descanso e experiência da cidade. A partir de autores como Ailton Krenak e Byung-Chul Han, discute-se como o produtivismo capitalista produz cansaço e desconexão. A pesquisa articula prática artística e reflexão crítica para propor pequenas rupturas no cotidiano urbano.

Palavras-chave: Intervenção urbana. Arte contemporânea. Cansaço. Tempo. Cidade.

AN INVITATION TO DEVIATION: URBAN INTERVENTION, TIME AND RESISTANCES IN THE SOCIETY OF FATIGUE.

Abstract: This article analyzes the series of posters *An Invitation to deviation* (2024), installed in the urban space as an artistic intervention that provokes reflections on time, rest and the experience of the city. Drawing on authors such as Ailton Krenak and Byung-Chul Han, it discusses how capitalist productivism generates exhaustion and disconnection. The research articulates artistic practice and critical reflection to propose small ruptures in everyday urban life.

Keywords: Urban intervention. Contemporary art. Fatigue. Time. City.

O que é o *desvio* no campo da arte? O conceito do *desvio* foi amplamente discutido pelo Grupo Internacional Situacionista (IS), fundado em 1957. O grupo surgiu a partir de movimentos de vanguarda e buscava a criação de situações, proposições e deslocamentos que denunciassem a sociedade do consumo capitalista. Segundo Laura Fonseca de Castro, o *desvio*,

tradução para o português do termo francês *détournement*, é a prática situacionista que pretende ultrapassar a tradição da arte por meio da realização e da experimentação estética como ação política. O termo se refere ao modo não convencional de usar elementos pré-fabricados, através da crítica de sua estrutura material e simbólica por meio da construção de situações, com o objetivo de associar o prazer estético ao cotidiano e, assim, ampliar as possibilidades e modos de vida coletivos (Castro, 2022, p. 5).

Conforme o livro *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade* (2003), de autoria da arquiteta, urbanista e docente brasileira Paola Jacques, o pensamento situacionista sobre a cidade ainda ressoa na contemporaneidade. A crítica situacionista permanece relevante, principalmente ao criticar a espetacularização urbana, fenômeno que começou a se consolidar na Europa nos anos 1950-1960. Os situacionistas também denunciaram a alienação e passividade resultantes desse processo, destacando a importância da participação ativa na vida social e cultural urbana.

Ainda, segundo Jacques (2003), os situacionistas desenvolveram a psicogeografia e a deriva como métodos interligados para explorar e construir ambientes urbanos. A psicogeografia examinava como o ambiente, planejado ou não, influenciava o comportamento emocional dos indivíduos, enquanto a deriva como prática experimental envolvia a exploração sem rumo de diferentes ambientes urbanos. A deriva não era apenas uma técnica artística, mas uma forma de inserção do espaço urbano, permitindo que os participantes vivessem e mapeassem suas emoções desencadeadas pelo ato de caminhar na cidade. Como aponta Jacques (2003), para os situacionistas, a forma urbana deveria emer-

gir da participação ativa dos cidadãos, algo que só seria alcançado por meio de uma revolução na vida cotidiana.

É importante ressaltar que muitas práticas que nasceram do desejo de transgressão acabam caindo numa armadilha do capital, uma vez que o sistema capitalista é projetado para neutralizar essas ações. Portanto, é crucial insistir em práticas artísticas que ativem desvios e outros modos de viver, resgatando a conexão com os espaços e as possibilidades de transformação que tais práticas podem nos oferecer.

A partir dessa perspectiva surgiu a questão: como provocar desvios em uma sociedade sujeita ao cansaço, devido à lógica produtivista do capitalismo? A série de oito lambes, intitulada *Um convite ao desvio* (2024), nasce a partir dessa inquietação. Ailton Krenak, ativista indígena, escritor e importantíssimo pensador brasileiro, em seu livro *A vida não é útil* (2020a), aponta que "temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver" (Krenak, 2020a, p. 24). Considero a sugestão apontada por Krenak extremamente necessária. O sistema propaga o desenvolvimento e o progresso, entretanto, nesse contexto, desenvolver torna-se sinônimo¹ de devastar, explorar, dominar. Diante deste cenário, a melhor maneira de atuar contra essa engrenagem é conectar-se, envolver-se, constituir uma comunidade ao invés de reduzir-se à condição de consumidor.

A série de lambes *Um convite ao desvio* (2024) foi espalhada pela cidade de Rio Grande (Rio Grande do Sul), no extremo Sul do Brasil. Os cartazes em tamanho A3 foram criados em tons terrosos: marrom, laranja, vermelho, rosa e branco. A produção dos lambes teve início durante um período catártico causado pelas condições climáticas² que atingiram o Estado do Rio Grande do Sul nos meses de abril e maio de 2024. Compreendo que, nesse contexto, há um projeto que desconsidera a emergência climática, um projeto que não entende a natureza como um todo, tendo em vista que a crise ambiental é consequência direta do capitalismo e da exploração.

¹ Aqui escrevo em uma ótica capitalista.

² Em abril e maio de 2024, enchentes históricas atingiram mais de 90% do Rio Grande do Sul, expondo tanto a intensificação dos eventos climáticos extremos quanto a vulnerabilidade urbana e a negligência histórica no cuidado com o território.

Nesse sentido, o próprio processo artístico passou a se constituir como um espaço de elaboração das inquietações que emergiram diante desse cenário. Compreender a metodologia em arte implica reconhecer que o processo artístico também produz conhecimento; assim, a pesquisa em artes não se organiza a partir de percursos totalmente lineares, mas por movimentos de aproximação e atravessamentos. Conforme aponta a artista Sandra Rey (2002, p. 127), “para a pesquisa, muito mais importante do que achar respostas, é saber colocar questões”. A autora ainda afirma que a pesquisa em arte se desenvolve entre “o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes” (Rey, 2002, p. 12), articulando reflexão crítica, experiência e criação. Nessa perspectiva, o processo de construção dos lambes, das intervenções urbanas e das imagens que atravessam esta escrita constitui também um modo de investigar e elaborar questões sobre o cotidiano, o cansaço e as possibilidades de desvio. Como sugere Jean Lancry (2002, p. 18), a pesquisa em arte começa “pelo meio”: no interior da prática, da experiência e dos encontros que emergem ao longo do percurso.

“A ecologia nasceu da preocupação com o fato de que o que buscamos na natureza é finito, mas o nosso desejo é infinito, e, se o nosso desejo não tem limite, então vamos comer este planeta todo” (Krenak, 2020a, p. 97). Devido a exploração constante de nossos corpos e do planeta, a crise ambiental chega como um sintoma de que algo na maneira como vivemos precisa mudar. O que me interessa aqui é, justamente, essa noção que temos entre a nossa vida e o entorno.

Mauro Grün (2012), em *Ética e educação ambiental: a conexão necessária*, nos auxilia a compreender esse pensamento ao afirmar que a virada de chave da sociedade em relação ao tempo, esse que era somente de Deus, surge quando o tempo passa também a ser do Homem. Assim, com o comércio, o tempo passa a ser dinheiro. A natureza não tem mais seu próprio tempo. Nesse contexto, emergem saberes transmitidos no cotidiano sobre os ciclos da natureza, como o conhecimento acerca das épocas de plantio, colheita e cultivo de alimentos e temperos. Acostumados à lógica da disponibilidade imediata, muitas vezes esquecemos o percurso da vida: plantar, regar, cuidar e colher, respeitando o tempo da natureza e o ciclo da vida. Krenak (2020a), aponta que, quando o mundo estiver devastado, vamos entender que não podemos comer dinheiro.

Em uma encantadora passagem do livro *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior — que narra a vida de uma família no sertão baiano em uma comunidade quilombola, acompanhando de perto o cotidiano de duas irmãs que crescem em uma fazenda em meados do século XX — encontro, como em um feliz acaso, conexões com as questões aqui discutidas. Nessa passagem, a personagem Belonísia, uma das irmãs, recorda os ensinamentos transmitidos por seu pai sobre a vida, revelando uma sabedoria ancestral profundamente conectada à natureza:

Aprendia sobre as nuvens, quando haveria ou não chuva, sobre as mudanças secretas que o céu e a terra viviam. Aprendia que tudo estava em movimento (...) Meu pai olhava para mim e dizia: "O vento não sopra, ele é a própria viração", e tudo aquilo fazia sentido. "Se o ar não se movimenta, não tem vento, se a gente não se movimenta, não tem vida", ele tentava me ensinar. Atento ao movimento dos animais, dos insetos, das plantas, alumbrava meu horizonte quando me fazia sentir no corpo as lições que a natureza havia lhe dado. Meu pai não tinha letra, nem matemática, mas conhecia as fases da lua (Vieira, 2019, p. 99).

O relato do livro traz à tona uma forma de conhecimento que se fundamenta na observação atenta do mundo e na experiência vivida, apontando para um modo de existência que reconhece o movimento como condição essencial da vida e reafirma a indissociável relação entre os seres e o meio.

Grün evidencia a relação que estabelecemos ao nos desvincularmos da natureza: "A questão é simples: Como posso dominar alguma coisa da qual faço parte? A resposta é que não posso; consequentemente, não posso fazer parte da natureza. Se pretendo dominá-la, preciso me situar fora dela" (2012, p. 36). Ou seja, para dominar a natureza deixamos de pertencer a ela, com isso, a natureza é objetificada. Entre as diversas consequências que são fruto desse pensamento, está a perda de significado em relação à vida. Se hoje tudo é feito em nome do lucro, é porque não nos vemos como parte da natureza. E agora, quem paga a conta?

É importante considerar que essa conta não pode ser direcionada a todos indiscriminadamente, não sejamos injustos. A desvinculação

da natureza articulada ao capitalismo não se sustenta em uma ação coletiva e difusa, mas sim por conta do poder concentrado em grandes empresas e em uma pequena parcela da população que, com suas fortunas, financia e perpetua esse sistema. A fatura, portanto, tem endereço certo, e assumir essa responsabilização é crucial para que o debate não se dilua em generalizações. A exploração do meio e de nossos corpos atende aos interesses de poucos, enquanto a grande maioria apenas sofre as consequências desse processo.

Grün (2012) afirma que a desvinculação entre nós e a natureza foi fundamental para o início e a sustentação do capitalismo, pois esse modo de vida não seria firmado se nós respeitássemos o tempo da natureza e o que ela pode nos proporcionar, se nos víssemos como parte dela, sem a ideia perversa de ambição e dominação.



Figura 1. Olívia Godoy Collares: *Já olhou pra paisagem hoje?* e *Pare e observe a sua volta* [registro], 2024. Lambe-lambe. Fonte: acervo da autora.

Assim, as frases impressas nos lambes se movimentam nessa direção. Os lambes (figura 1) que carregam as colocações “*Já olhou pra paisagem hoje?*” e “*Pare e observe a sua volta*” buscam provocar um desvio em relação ao corpo transitante e o espaço transitado. Dessa maneira, os cartazes operam como formas visuais que interrompem momentaneamente o fluxo cotidiano da cidade. As cores terrosas, o contraste das palavras e a presença gráfica do lambe no espaço urbano instauram pequenas rupturas na paisagem, criando interferências visuais que convocam o olhar e tensionam a experiência apressada do cotidiano. Entendendo a experiência corporal na cidade

como possibilidade de microrresistências ou desvios da lógica espetacular parece ser um importante passo para se instaurar um debate que contribua para atualizar os modos de formulação da cidade, cultura e arte contemporâneas, pelo redesenho de suas condições participativas na elaboração do espaço público contemporâneo (Britto, Jacques, 2012, p. 14).

O conceito de *corpografia urbana*³ estabelece relações estreitas com a desvinculação da natureza, partindo da noção dos corpos e da cidade. Esse debate se estrutura na crítica do projeto urbano vertical, que pressupõe a natureza como um lugar distinto. O encontro com os lambes na rua possibilita que uma nova relação seja despertada nem que seja por um breve período, com aquele espaço, com aquela paisagem.

Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020b), aponta que, com o desenvolvimento das tecnologias que nos permitem viajar de um lugar para o outro, se torna fácil a movimentação pelo planeta. Por outro lado, essas facilidades vêm acompanhadas por uma perda de sentido dos nossos deslocamentos. Portanto, tendo em vista que até mesmo nossa percepção sobre o deslocamento é afetada pelo capitalismo, criar situações de presença e de desvios no espaço da cidade me parece pertinente. Em uma bonita passagem do mesmo livro, Krenak faz

3 A cidade é percebida pelo corpo através de diversas relações, portanto, não é apenas um espaço físico, mas um lugar onde ocorrem interações entre o corpo e o ambiente. Essa interação configura uma “corpografia urbana”, isto é, uma cartografia corporal.

um apelo: “já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas poéticas sobre a existência” (2020b, p. 32-33).

Diante das enchentes que assolaram o estado, emergiu um sentimento de culpa por estar em segurança, sob uma lógica produtivista, achamos que precisamos gerir nosso sofrimento para que ele seja o mais produtivo possível. Se sentir culpado por estar seguro e descansar está diretamente ligado a essa forma de organização capitalista.

Conforme o estado foi se recuperando e as cidades retomando seu fluxo, notei um significativo movimento de pichações e manifestações acerca do ocorrido. “*Haverá futuro?*” foi a pergunta estampada em um muro, num dos registros que vi no Instagram. A iniciativa de colocar os lambes na cidade parte de uma tentativa de alcançar as pessoas para além do cubo branco, ocupando os espaços públicos. Assim como a pichação, o lambe surge como uma potente ferramenta para espalhar mensagens pelas ruas, rompendo com o circuito da arte de museu e galeria, e alcançando quem nem sempre frequenta esses espaços.

Os lambes foram colados em dois momentos na cidade de Rio Grande (RS), seguindo trajetos bastante semelhantes. Os locais escolhidos para a colagem são áreas de grande circulação, como praças, feiras, ciclovias e pista de skate. “E, quando eu percebo que sozinho não faço a diferença, me abro para outras perspectivas. É dessa afetação pelos outros que pode sair uma outra compreensão sobre a vida na Terra” (Krenak, 2020a, p. 104). É importante um pensar coletivo e afetivo, para que possamos refletir juntos uma forma de coexistir nesse mundo.

A partir das leituras de *A sociedade do cansaço* (2017) e *Vita contemplativa ou sobre a inatividade* (2023), de Byung-Chul Han, professor e filósofo coreano, entendo que é fundamental compreender que a ruptura desse modo de vida que nos esgota mentalmente deve ser uma luta de todos. Han defende que a sociedade atual é uma sociedade do desempenho, consequentemente uma sociedade do cansaço. “O cansaço da sociedade do desempenho é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando” (Han, 2017, p. 71).

Han (2017) nos aponta que, a fim de acelerar o “progresso”, o sistema capitalista mudou a forma de exploração estranha para uma

auto exploração. Assim, nós somos ao mesmo tempo prisioneiro e vigia, vítima e agressor. Essa organização de desempenho nos força a produzir cada vez mais, sem que seja possível alcançar um ponto de repouso e gratificação. Isso gera um sentimento de carência e culpa constantes, por estar concorrendo consigo mesmo, procura superar a si mesmo, até sucumbir. “Sofre um colapso psíquico, que se chama de burnout (esgotamento). O sujeito do desempenho se realiza na morte. Realizar-se e autodestruir-se, aqui, coincidem” (Han, 2017, p. 85-86).

Ainda, o autor nos esclarece que a auto exploração é mais eficiente e muito mais produtiva que a exploração estranha, pois caminha lado a lado com o sentimento de liberdade. Essa ilusão nutre um entendimento de sujeito livre. Aqui, podemos pensar que esse movimento se assemelha ao que é colocado por Grün, sobre a desvinculação do sujeito com a natureza para que possamos dominá-la. Ora, se para dominar a natureza foi preciso nos reconhecer à parte dela, então para nos auto dominarmos e vigiarmos há um rompimento e uma desconexão de nós mesmos. Considero que essa desconexão do ser configura em um desprendimento em relação à vida, ao meio e à coletividade. Ao abordar este ponto, é possível entender a perversidade de uma estrutura que explora nossos corpos e nosso entendimento de vivência.

Han esclarece que a falta de ser também se deve ao processo econômico,

que isola as pessoas cada vez mais umas das outras. Isolamento e solidão levam a uma falta de ser, pois ser é ser-com. No regime neoliberal, não se forma nenhum nós. O regime neoliberal eleva a produtividade ao isolar os seres humanos e lança-los em uma competição brutal. Ele transforma a vida em uma batalha por sobrevivência, em um inferno da concorrência desenfreada (Han, 2023, p. 93).

Ser é com. O afastamento da comunidade e das atividades coletivas, especialmente em contextos marcados pela competição, nos faz cada vez mais solitários. Han (2023) entende que a falta de “ser” desencadeia um excesso de produção, e essa hiperatividade e hipercomunicação podem ser consequência direta disso — com o crescimento mate-

rial, se contrapõe essa ausência, ou seja, produzimos mais em carência dessa falta. Com isso, desencadeia um acúmulo de incertezas, opiniões e consumismo desenfreados.

No artigo *A festa como modo de existir e resistir ao lazer colonizado* (2023), escrito pelas professoras doutoras Cristiane Brito, Raquel Borges e Cláudia Monteiro, é discutida a noção de que o lazer está interligado à meritocracia. Para as autoras,

o cumprimento do dever acima do desfrute da vida é um paradigma que ancora a educação pelo e para o lazer numa educação colonizadora, mesmo quando tende a ser cooperativa, pois educa para o lazer apesar do trabalho, para a competência em cooperar apesar da necessidade em ser competente em competir, reafirmando que o lazer é educativo à medida que a educação para o (mercado de) trabalho esteja consolidada (Brito; Borges; Monteiro, 2023, p. 63-64).

Assim, o descanso está relacionado à lógica do merecimento, preso a um pensamento produtivista e colonizador. Para ser merecedor é preciso competir e cooperar. Em um modo compensatório, nos é concedido um tempo livre, que nada mais é do que um fôlego, uma pausa entre um trabalho e outro, ainda assim somos induzidos a utilizar o *"tempo livre"* para a qualificação, como cursos e atividades extracurriculares para aperfeiçoamento da nossa capacidade (não podemos esquecer que estamos constantemente competindo com nós mesmos).

A criação dos lambes que carregam as perguntas *Quem é o dono do nosso tempo?* e *Por que nos sentimos culpados em descansar?* evidencia essas questões (figura 2). Esse tema revela compreensões sobre o tempo, assim como os conflitos e angústias envolvidos na tentativa de habitá-lo para além de uma lógica utilitarista.

Colado em uma estrutura de sombra, um local propício para descansar e se sentar ao redor, a escolha do espaço para colar o lambe *Quando começamos a achar normal estarmos sempre cansados?* não foi por acaso. Esse espaço foi escolhido pois é frequentemente utilizado como um lugar de pausa por trabalhadores, com isso, a mensagem chega diretamente nas pessoas que estão mais sujeitas ao cansaço e à sobrecarga do trabalho (figura 3).



Figura 2. Olívia Godoy Collares: *Quem é o dono do nosso tempo?* e *Por que nos sentimos culpados em descansar?* [registro], 2024. Lambe-lambe. Fonte: acervo da autora.



Figura 3. Olívia Godoy Collares: *Quando começamos a achar normal estarmos sempre cansados?* [registro], 2024. Lambe-lambe. Fonte: acervo da autora.

Este mesmo local foi escolhido para a colagem de outro lambe, após passarem alguns meses. Nesse intervalo entre uma intervenção urbana⁴ e outra, foi instaurado, com bastante entusiasmo, o debate sobre a escala de trabalho 6x1 no Brasil. A discussão sobre o fim dessa jornada, seis dias de trabalho para um de descanso, tem crescido no país como uma pauta importante pela dignidade.

A naturalização desse modelo esconde um sistema exaustivo que retira da classe trabalhadora o direito ao descanso, ao cotidiano de qualidade e à convivência com seus afetos. Como afirma a jornalista brasileira Joanne Mota (2023), essa jornada, quando vista sob o olhar das desigualdades estruturais, revela a face de um sistema capitalista, patriarcal e racista que se sustenta à base da exploração.

Nesse contexto surgiu o Movimento Vida Além do Trabalho (VAT), criado em 2023 por Rick Azevedo, um trabalhador do comércio que viralizou ao expor a rotina desgastante da escala 6x1. Desde então, o movimento cresceu e passou a defender a proposta de uma jornada 4x3, com quatro dias de trabalho e três de descanso, sem redução de salário. A pauta chegou até o Congresso através de uma PEC apresentada pela deputada Erika Hilton.

⁴ Chamo de intervenção urbana a ação de colar os lambes pela cidade. Realizei duas intervenções, com aproximadamente dez cartazes colados em cada uma delas.

Mota (2023), nos aponta que lutar contra a jornada 6x1 é também lutar por tempo: tempo para o cuidado, para o descanso, para o lazer e para a vida. É reconhecer que as mulheres, sobretudo as negras, vivem uma sobrecarga histórica, enfrentando jornadas duplas ou triplas que as colocam num ciclo contínuo de trabalho sem pausa. André Cardoso (2023), militante do Movimento Brasil Popular, assegura que essa luta tem força para unir diferentes movimentos e quebrar o isolamento que marca a vida da classe trabalhadora hoje. Ao defender o direito ao tempo, o VAT propõe uma reorganização da vida coletiva e um novo jeito de pensar o futuro.

Conforme Han (2023), "Se hoje nenhuma revolução parece mais ser possível, talvez isso seja porque não temos tempo para pensar" (Han, 2023, p. 39). Dessa forma, o modo de vida exploratório, no qual o trabalho gera uma sobrecarga, impede que tenhamos tempo para nos enxergar como cidadãos pertencentes a esse mundo.

No artigo *A precarização do trabalho no contexto neoliberal: impactos na saúde mental* (2021), escrito por Felipe Piobelo, discente de psicologia, e por Daniela Mota, doutora em psicologia, esclarece que "a dinâmica do capitalismo, o funcionamento do neoliberalismo e a precarização do trabalho está intimamente ligada a questões subjetivas, identitárias e existenciais, afetando diretamente a saúde mental do trabalhador" (Piobelo; Mota, 2021, p. 108).

Retomando o debate sobre a meritocracia, segundo os autores (2021), essa mistificação promovida pela lógica neoliberal sustenta a ideia de que cada sujeito é capaz de conquistar seu espaço e seu sucesso individualmente, mesmo diante de existências e contextos totalmente desiguais. Colocar o trabalhador como único responsável pela sua empregabilidade joga sua existência, ou melhor dizendo, sua sobrevivência, em direção a uma culpa individualizada. Ainda, os autores (2021) destacam o distanciamento entre as práticas organizacionais contemporâneas e os direitos sociais historicamente conquistados pelos trabalhadores. Nesse contexto, a flexibilização das relações de trabalho e a precarização das condições laborais contribuem para a fragilização desses direitos, favorecendo processos de adoecimento físico e mental. Além disso, a intensificação da competitividade tende a enfraquecer a confiança, a solidariedade e os vínculos coletivos entre os trabalhadores.

Krenak e Han também apontam essa individualização e exclusão, pois com a perda da coletividade e a falta de movimentos sociais e de luta pelos direitos, o sindicato é enfraquecido e o trabalhador se vê sozinho, tendo que se submeter a diversos abusos e violências. Assim,

[...] o capital, em sua lógica destrutiva, não reconhece nenhuma barreira para a precarização do trabalho. A força de trabalho é explorada sem limites e é (mais) uma expressão das condições estruturais desse modelo econômico, onde, ao mesmo tempo em que o trabalho vivo não pode ser exterminado para sua forma de reprodução, é necessário explorá-lo ao extremo, impondo o viés mais profundo de sua mercantilização: abrevia-se seu tempo de uso como resultante do aprofundamento, pelo adoecimento, de sua característica de mercadoria de alta descartabilidade (Piobelo; Mota, 2021, p. 121).

Nessa perspectiva, podemos afirmar que o trabalhador é usado até sucumbir e depois descartado, pois existem inúmeras pessoas procurando por emprego — pessoas desempregadas ou em situação de vulnerabilidade, prontas para ocupar esse lugar, muitas vezes por necessidade de sobrevivência. E, logo, podem ser substituídos como máquinas. Dado isso, o lambe *Escala 6x1 adoece nossa vida!* nasce como uma denúncia a todas essas vivências submetidas à organização capitalista e que devastam nossa condição de ser e estar no mundo. Quando colado, pude observar outro lambe (figura 4) que, pelos vestígios, me parecia já estar há uns meses por ali, e também trazia a pauta sobre o fim da escala 6x1.

Uma vida que não possui nada além do trabalho é um modo de viver eternamente colonizado e à serviço do próprio modelo que nos aprisiona. “O pensamento vazio dos brancos não consegue conviver com a ideia de viver à toa no mundo, acham que o trabalho é a razão da existência. Eles escravizaram tanto os outros que agora precisam escravizar a si mesmos” (Krenak, 2020a, p. 113).

O lambe *Quero ser inútil ao sistema que me adoece* (figura 5) tem inspiração em Krenak. Acho interessante a forma como Krenak fala sobre a vida e a simplicidade que carrega em sua fala. Conforme o autor, “A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a

ela, mas isso é uma besteira" (2020a, p. 108). Essa reflexão repousa na mais pura vontade de ser. Han (2023) complementa que a verdadeira felicidade se deve ao que é vão e inútil, profuso, improdutivo. Desviante.



Figura 4. Olívia Godoy Collares: *Escala 6x1 adoce nossa vida!* [registro], 2024. Lambe-lambe.
Fonte: acervo da autora.



Figura 5. Olívia Godoy Collares: *Quero ser inútil ao sistema que me adoecce* [registro], 2024. Lambe-lambe. Fonte: acervo da autora.

A segunda intervenção urbana foi motivada por uma mostra cuja temática propunha refletir sobre *imagens para adiar o fim do mundo*. A proposta dialogava com as questões discutidas ao longo da pesquisa, especialmente pela possibilidade de pensar outras formas de habitar o mundo. Nesse percurso, os ensinamentos de Ailton Krenak aparecem como importantes orientações para imaginar modos de existência que resistam às lógicas de devastação. Durante a realização da intervenção, também foram produzidos registros audiovisuais das colagens pela cidade, que posteriormente deram origem a uma videoarte. Enquanto as colagens eram realizadas no espaço urbano, as ações foram registradas em vídeo por um colaborador. A videoarte resultante, intitulada *A cidade fala*, foi posteriormente selecionada para exibição da mostra audiovisual em 2024.

A cidade fala (2024) se apoia nas discussões estabelecidas até aqui. A videoarte reúne a intervenção urbana e, nesse movimento de colagem dos lambes pelas ruas, é como se a cidade ganhasse corpo, olhos e voz. Ela fala por meio das pichações, dos lambes, dos caminhos que, em meio a terrenos marcados por inúmeros passos — forjados pelo percurso da vida —, se tornam trilhas, dos bancos assinados com nomes e declarações, e pela vida que ali atravessa, fazendo da cidade uma parte de nós, fazendo da cidade corpo.

O lambe (figura 6) ao qual dedico atenção agora encerra a série composta por oito cartazes. *Reserve um momento pra ficar perdendo tempo fazendo o que se gosta* é uma provocação a se demorar no descanso, um convite para os desejos mais inúteis, os desejos que vem da alma. Como se, ao reservar um momento para perder tempo, fosse possível criar um elo, uma reconexão com o próprio ser. O que esse corpo, que é meu, deseja? Vejam bem: não é o que esperam de mim, não é um corpo que serve, não é um corpo corrompido, mas um corpo que goza. Trata-se de perder tempo naquilo que nutre, que embriaga esse corpo de vida, que o faz querer pelo simples querer.



Figura 6. Olívia Godoy Collares: *Reserve um momento pra ficar perdendo tempo fazendo o que se gosta* [registro], 2024. Lambe-lambe. Fonte: acervo da autora.

Na intervenção *Perca Tempo*, realizada em 2010, o Grupo Poro⁵, formado pelos artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada, nos traz maneiras provocativas para perdemos tempo (figura 7). Durante a ação, uma faixa era aberta nos cruzamentos quando o sinal de trânsito estava vermelho, enquanto pessoas distribuíam panfletos com a mensagem "Perca Tempo". Em uma banca de informações, entregavam folhetos contendo "10 maneiras incríveis de perder tempo" e "+10 maneiras incríveis de perder tempo". Os artistas participantes usavam um broche preso à roupa com os dizeres: "Perca tempo. Pergunte-me como".

Procurar desenhos em nuvens; tomar chuva; observar como a luz muda durante o dia; ficar cozinhando durante horas; foram algumas das sugestões para "perder tempo" que o grupo apresentou nos folhetos. Ao interagir diretamente com o espaço urbano e a comunidade, os artistas se inserem na rotina cotidiana das pessoas, escolhendo lugares estratégicos como os semáforos, onde os transeuntes inevitavelmente são forçados a parar, provocando uma ruptura no fluxo habitual da vida urbana e introduzindo uma reflexão sobre o uso e a percepção do tempo.

A distribuição dos panfletos com sugestões lúdicas para "perder tempo" atua como um convite à desaceleração, rompendo com a rigidez da rotina atual que valoriza, acima de tudo, a produtividade. Ao propor ações que poderiam ser vistas como fúteis ou sem propósito, os artistas desafiam a ideia de que nossa vida deve ser dedicada a atividades que contribuam para alimentar o sistema capitalista. A intervenção não só desafia a obsessão contemporânea pelo desempenho, mas também abre espaço para a contemplação e o ócio criativo, elementos essenciais para uma vida significativa.

A concepção de que estamos perdendo tempo, e quais atividades e ações são configuradas como perda de tempo, refletem sobre uma noção de sociedade que percebe a vida como algo útil. Se não estamos contribuindo para o sistema, então supostamente estamos desperdiçando nosso tempo e ficando para trás nessa corrida incessante contra nós mesmos. Essa visão utilitarista da existência, na qual o tempo ocioso é visto como algo a ser evitado, nos desumaniza.

⁵ A dupla que idealiza o Grupo Poro atua em conjunto desde 2002, realizando intervenções urbanas e ações efêmeras que buscam levantar questões sobre os problemas das cidades por meio de uma ocupação poética e crítica dos espaços.



Figura 7. Poro: *Perca tempo*, 2010. Intervenção urbana.
 Fonte: <https://poro.redezero.org/intervencao/perca-tempo/>

Uma vida cujo sentido é colonizado pelo utilitarismo, pelo produtivismo e pela busca incessante pelo lucro desconhece a pausa, a vivência do cotidiano, a vagareza. Entre as bonitezas da vida, considero importante compartilhar um poema escrito por Nêgo Bispo, filósofo, professor, líder quilombola e ativista político brasileiro que, recentemente, em 2023, partiu deste plano. Suas palavras me alcançaram como uma luz, convidando a refletir sobre minhas próprias vontades e motivações.

“Quando nós falamos tagarelando
 E escrevemos mal ortografado
 Quando nós cantamos desafinando
 E dançamos descompassado
 Quando nós pintamos borrando
 E desenhamos enviesado
 Não é por que estamos errando
 É porque não fomos colonizados”
 (Bispo, 2020, 15min15s).

O poema de Bispo me toca em um lugar particular. Essa escrita ganha fôlego e corpo à medida que meu desejo cresce em ver meus afetos vivendo, para além de sobreviver. E nesse tecido da vida, o meu desejo mais querido e sonhado é assumir, com plena consciência, o direito de sermos donos do nosso tempo. E que todo esse tempo que nos foi roubado, sequestrado e devastado sirva como combustível para celebrar.

Muitas vezes, enquanto escrevo, um medo envolve o meu desejo de continuar: cair em um abismo, perder a esperança como quem corrói aos poucos. Para isso, recorro mais uma vez às palavras de Krenak, segundo o autor,

“nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida; isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar” (2020b, p. 26-27).

Krenak prossegue, apontando que existem inúmeras constelações de gente espalhadas pelo mundo afora — gente que canta, dança, faz chover — e que o tipo de humanidade zumbi que somos convocados a viver não integra tanta fruição da vida. Aqui cabe um ponto vital, ao qual peço devida atenção: nos vendem o fim do mundo como uma estratégia para fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos.

Acredito que a menção da pichação *Haverá futuro?*, trazida no início desta escrita, pode ocupar esse lugar. A frase ecoa um pensamento em comum: a incerteza latente sobre o futuro. Se não houver futuro, não há porque lutar, pensamento gerado por um projeto que visa a falta de esperança. Diante disso, busco não retroalimentar esse desgaste da esperança. Que a compreensão do fim do mundo não aflore em desespero, e sim em um desejo mais profundo de viver.

REFERÊNCIAS

BISPO, Nêgo. **Nêgo Bispo**: vida, memória e aprendizado quilombola. Fundação Itaú para Educação e Cultura, 2020. 1 vídeo (15 min 54 s). Publicado no YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/gLo9ZNdgJxw?list=PL-GWBxQ8w2YF4KpZjDxFRMYFsYEzTkPDey>. Acesso em: 05 fev. 2026.

BRITO, C.; BORGES, R.; MONTEIRO, C. A festa como modo de existir e resistir ao lazer colonizado. **Argumentos**, v. 20, n. 1, jan./jun. 2023. Departamento de Ciências Sociais, Unimontes-MG. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/argumentos/article/view/6549>. Acesso em: 07 fev. 2026.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. Corpo e cidade: coimplicações em processo. **Revista da UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 142-155, 2012. DOI: 10.35699/2316-770X.2012.2716. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2716>. Acesso em: 05 fev. 2026.

CARDOSO, André. A luta contra a escala 6x1 e a centralidade do tempo na vida da classe trabalhadora. **Movimento Brasil Popular**, 12 jul. 2023. Disponível em: <https://brasilpopular.org/artigo-fim-da-escala-6x1-e-luta-historica-dos-trabalhadores-contr-a-exploracao/>. Acesso em: 05 fev. 2026.

CASTRO, Laura. **Não há desvio sobre o vazio**: a produção do espaço pela desvalorização, atualização e transformação de elementos existentes. Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo. Instituto de arquitetura e urbanismo- IAU-USP. Volume v20 - Edição Temática "Situacionistas", 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/issue/view/12491/2298>> Acesso em: 09 fev. 2026.

GRÜN, Mauro. **Ética e educação ambiental**: a conexão necessária. São Paulo: Papyrus, 2012.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2. ed. ampl. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Vita contemplativa**: ou sobre a inatividade. Tradu-

ção de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2023.

JACQUES, Paola. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Tradução de Estela dos Santos Abreu - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

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

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.). Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206759?locale-attribute=en>> Acesso em: 05 fev. 2026.

MOTA, Joanne. Pelo fim da escala 6x1 e pelo direito de amar e mudar as coisas. **Portal Vermelho**, 8 jul. 2023. Disponível em: <https://vermelho.org.br/coluna/pelo-fim-da-escala-6x1-e-pelo-direito-de-amar-e-mudar-as-coisas/>. Acesso em: 18 fev. 2026.

PIOBELO, Felipe Peixoto; MOTA, Daniela Cristina Belchior. A precarização do trabalho no contexto neoliberal: impactos na saúde mental. **Cadernos de Psicologia**, Juiz de Fora, v. 3, n. 6, p. 107-125, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/cadernospsicologia/article/view/3167/2167>. Acesso em: 05 fev. 2026.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.). Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/206759?locale-attribute=en>> Acesso em: 16 fev. 2026.

VIEIRA, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

Olívia Godoy Collares é artista visual, ceramista, educadora e pesquisadora, natural de Rio Grande/RS. É bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG e Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGArtes/UFPel). Sua pesquisa e produção artística transitam por diferentes linguagens da arte contemporânea, com foco em arte pública, cotidiano, memória, corpo e território.

Email: oliviagodoyy@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3498-0484>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5557310535964332>

Sophia Hiriart Porto Alegre é graduada em Artes Visuais Bacharelado - FURG. Graduanda em Artes Visuais Licenciatura - FURG. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental - FURG, bolsista de mestrado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Email: sophia.hpoa2@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1143-7385>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5891988762674709>

Artigo recebido em 12.03.2026. Aceito em 18.06.2026.

LIVRO DO NEGRO (2020-2022): PROCESSO DE CRIAÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

José Henrique Rodrigues de Souza

Cláudia Maria França da Silva

Resumo: Análise do livro de artista produzido a partir de 2020, *Livro do Negro*, cujo suporte é o romance de 1895, *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha. Polêmico para o seu período de publicação, o livro é atravessado pela questão da homofetividade, importante para a poética pessoal e o processo de criação concernente a ela. *Livro do Negro* é analisado pelo viés da intertextualidade em Tiphaine Samoyault, pela hibridação em Canclini e pelo conceito de *injúria* em Paulo Silveira, acerca das transgressões aos livros, realizadas pelos artistas. Este livro de artista encontra-se em processo, na medida da realização de novas leituras do romance e de novas propostas/testes para monotipias.

Palavras-chave: Livro de artista. Processo de criação. Intertextualidade. *Injúria*.

LIVRO DO NEGRO (2020-2022): CREATION PROCESS AND INTERTEXTUALITY

Abstract: Analysis of the artist's book produced since 2020, *Livro do Negro* (*Book of the Black Man*), whose support is the 1895 novel *Bom crioulo* (*Good Creole*) by Adolfo Caminha. Controversial for its period of publication, the book is permeated by the issue of homoaffectivity, important to personal poetics and the creative process concerning it. *Livro do Negro* is analyzed from the perspective of intertextuality in Tiphaine Samoyault, hybridization in Canclini, and the concept of *injury* in Paulo Silveira, regarding transgressions against books carried out by artists. This artist's book is in process, as new readings of the novel and new proposals/tests for monotypes are being carried out.

Keywords: Artist book. Creation process. Intertextuality. *Injury*. Brazilian Art.

INTRODUÇÃO

Este artigo descreve e analisa o livro de artista *Livro do Negro*, realizado por este autor a partir de 2020. Consideramos o livro de artista basicamente como a construção de uma narrativa própria, não necessariamente linear, em que artistas exploram aspectos materiais, escalares, sensoriais e conceituais presentes em um livro comum, mas que na obra artística, ao serem apropriados pelo autor, são transgredidos e ressignificados.

O *Livro do Negro* é a apropriação de um exemplar do livro *Bom Crioulo*, romance do escritor cearense Adolfo Caminha, publicado pela primeira vez em 1895, no Rio de Janeiro. A edição adotada para a realização da obra em processo é de 2019, pela Editora Todavia (Figura 1). Caminha mudou-se para o Rio de Janeiro aos 13 anos, logo após a morte de sua mãe, durante a Grande Seca no Nordeste entre 1877 e 1879. Ingressou na Marinha de Guerra em 1883, onde chegou ao posto de Segundo-Tenente. Entretanto, cinco anos mais tarde, foi obrigado a transferir-se para Fortaleza e a sair da Marinha, passando a trabalhar como funcionário público; isto porque se apaixonou pela esposa de um alferes, com a qual teve duas filhas. Adolfo Caminha faleceu no Rio de Janeiro, em 1º de Janeiro de 1897, aos 29 anos, vítima de tuberculose.

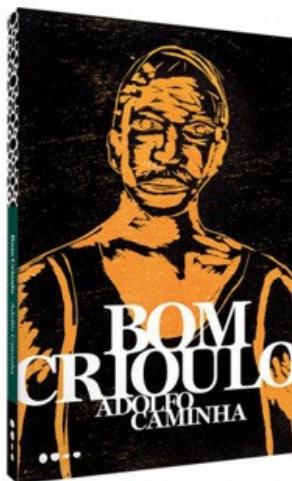


Figura 1. *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. 2019. Exemplar publicado pela Editora Todavia.
Fonte: <https://todavialivros.com.br/livros/bom-crioulo>

Na narrativa de Caminha, Amaro é um jovem negro recém-fugido do regime escravocrata, que encontra na Marinha a tão almejada liberdade. Sua alcunha *Bom Crioulo* provém de sua personalidade benevolente. Na embarcação, Amaro encontra um trabalho disciplinado, porém menos violento do que nas fazendas, onde tantos outros corpos negros sofriam maus tratos e torturas das mais variadas ordens.

O jovem protagonista tinha um fraco para a bebida, arrumando confusão com homens que trabalhavam no cais, pescadores e policiais onde quer que aportassem. Apesar do mau comportamento, nunca havia sido castigado fisicamente por seus superiores. Um dia, sua sorte muda ao esmurrar um “segunda classe” que ousou maltratar o grumete Aleixo, “um belo marinheirito de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se ‘cousas’” (Caminha, 2019, p. 34).

Ao defender o jovem Aleixo repetidas vezes, um laço é formado entre os dois, ao ponto de Amaro alugar um quarto na pensão de D. Carolina, uma prostituta do Rio de Janeiro. A relação dos dois jovens se modifica à medida em que Amaro passa a trabalhar num navio diferente e pode desembarcar apenas uma vez ao mês.

É na ausência de Amaro que podemos perceber um pouco da “elasticidade” da sexualidade de Aleixo, seduzido por D. Carolina, por quem Amaro tinha estima. Em determinado momento, Amaro foge da embarcação e ao não encontrar Aleixo, embriaga-se no porto da cidade e arruma confusão com quem estava na região. Ao ser parado pela polícia e encontrado pelo comandante do navio, sofre uma severa punição, ao ponto de parar no hospital. Lá, Amaro descobre o envolvimento do jovem Aleixo com a dona da pensão.

Amaro consegue fugir e interceptar o jovem Aleixo. “Os olhos do negro tinham uma expressão feroz e amargurada, muito rubros, cruzando-se, às vezes, num estrabismo nervoso e alucinado” (Caminha, 2019, p. 152), ao passo que Aleixo estava acovardado, ameaçando gritar. O final do romance é trágico. Amaro tira a vida do seu enamorado com uma navalha e é levado pela guarda.

A primeira leitura do livro foi realizada durante o Ensino Médio, após visitar a biblioteca da escola. A professora de Língua Portuguesa levava suas turmas semanalmente para que um livro fosse lido ao longo da

semana por cada aluno e apresentado para a turma na semana seguinte. Naquela ocasião, a leitura de *Bom Crioulo* me atravessou negativamente.

Em retrospecto, é possível analisar esse atravessamento negativo como um acontecimento natural da adolescência. *Bom Crioulo*, enquanto história, cria distanciamento com os públicos não familiarizados com seu conteúdo. Naquele momento, aos 17 anos, não possuía o arcabouço teórico ou literário que possibilitassem uma leitura crítica adequada do romance. Posso citar como exemplo de um elemento que me afastou da leitura foi o fato do personagem principal, Amaro, um homem negro, ser descrito com características que lhe afastam da humanidade:

Outras bocas foram transmitindo a ordem até que surgiu, correndo, a figura exótica de um marinheiro negro, d'olhos muito brancos, lábios enormemente grossos, abrindo-se num vago sorriso idiota, e em cuja fisionomia acentuava-se linhas características de estupidez e subserviência (Caminha, 2019, p. 25).

As características de Amaro apresentadas por Caminha fazem do romance sua pertença ao Naturalismo, escola que possui como elementos fundantes o caráter experimental da escrita e o determinismo no modo de caracterização e construção dos personagens. Para Rondinele Aparecido Ribeiro (2017, p.148 et seq.), era fato comum na literatura do final do século XIX explicações científicas que balizavam as descrições dos personagens, como aspectos biológicos e fisiológicos dos indivíduos, compondo "um verdadeiro painel da sociedade".

A segunda leitura se deu em outro contexto. Durante o isolamento social do coronavírus (COVID-19), procurei listas de livros para inserir na minha lista de leitura, no intuito de retomar esse hábito para além dos textos acadêmicos. Me deparei com a indicação de *Bom Crioulo* mais de uma vez. Sendo assim, era apenas "natural" que eu me permitisse experienciar aquela leitura novamente. Após adquirir o livro, comecei a leitura e a experiência de dez anos após o primeiro contato com o livro de Adolfo Caminha foi bem diferente. Nas discussões de orientação do mestrado, foi sugerida a escolha de um livro para uso como objeto. Com uma bagagem teórica muito maior do que na adolescência, e já consciente dos percursos da pesquisa, consegui iniciar o processo do livro de artista *O Livro do Negro*, cujo proces-

so e discussão se apresentou na dissertação *Livro do Negro* (2020-2022): Relatos e reflexões acerca da apropriação do romance *Bom Crioulo*, defendida em 2022 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES. Embora o título da dissertação mencione uma data de finalização do livro, o livro ainda se encontra em processo.

O LIVRO DO NEGRO E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

É inerente ao homem a necessidade de deixar marcas nos caminhos que atravessa, assim como o impulso a dar sentido e ordenação àquilo que vê e produz. O processo de criação é uma dessas estratégias para dar ordenação ao mundo em que vivemos. Segundo Fayga Ostrower, o homem “cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando” (Ostrower, 1987, p. 10). Sandra Rey vai nos dizer que “toda obra de arte é uma resposta singular a um estímulo” (Rey, 2002, p. 128), de modo que o ser humano produz porque o mundo em que vive o impulsiona a tal. Mas a produção artística não se restringe apenas ao processo prático. As inquietações poéticas produzem conhecimento científico teórico, de modo que cada vez mais artistas estão escrevendo sobre suas produções artísticas.

Para Jean Lancri, a pesquisa em artes acontece na articulação entre pesquisa prática e pesquisa acadêmica, uma vez que “o ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na *prática* plástica ou artística do estudante, com o *questionamento* que ela contém e as *problemáticas* que ela suscita” (2002, p. 19-20). No âmbito da academia, a pesquisa prática do processo de criação é o que baliza a escrita acadêmica em suas discussões, de modo que a primeira não é uma ilustração coadjuvante da segunda – elas caminham concomitantemente (Lancri, 2002, p. 25-26). Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto Inacabado* (1998), sustenta que narrar a gênese da obra pode trazer à superfície alguns sistemas e procedimentos que nos permitem entender o caminho do artista, uma vez que é pelo processo que se percebe a existência de algo que não existia antes e este algo existe por meio daquilo que a figura de autoria oferece ao processo.

Para esta reflexão, é preciso considerar que o processo de criação do livro de artista atua sobre outro livro, um objeto que pertence ao sistema editorial. O exemplar utilizado para as interferências é da Editora Todavia. Possui 13,5 centímetros de largura; 20,8 centímetros de altura e 1,1 centímetros de profundidade, pesando cerca de 240 gr. Possui 176 páginas, lançado em 05 de julho de 2019. Suas páginas foram impressas em papel Munken *print cream* gramatura 80 g/m².

Já na capa do exemplar da Editora Todavia, o que nós encontramos é a simulação ou imagem de uma impressão em xilogravura. Infiro isso em função dos vincos que cortam o desenho de Amaro na capa, e aos traços mais grossos e exagerados do personagem, que parecem talhados a goivas e não a cinzel. É curioso a capa do livro ser a simulação da técnica que pode gerar uma única ou múltiplas impressões, de acordo com a demanda ou vontade do gravurista. Isso se dá em descompasso do livro como objeto industrial, cuja reprodutibilidade é muito mais extensa do que uma xilo, em tempo e em números. Uma imagem de xilo tornada imagem em *off-set* se adequa à velocidade do objeto industrial, diferentemente de uma capa realmente em xilogravura.

O livro objeto industrial possibilita um manuseio que o livro objeto artístico não o permite: o objeto artístico, ou livro de artista, pede um velado distanciamento. Isso porque o objeto artístico está 1) em processo; e 2) diretamente relacionado à ideia de ser uma obra de arte, portanto não pode ser manuseada por qualquer pessoa. Não foi a esmo que a imagem inserida (Figura 2) foi escolhida para somar nesses escritos.

Até o momento da segunda leitura de *Bom Crioulo*, eu já havia realizado algumas experiências com monotipias sobre páginas de livros, destacadas de seus tomos originais. A Figura 2, por exemplo, é uma dessas obras realizadas a partir das páginas de um livro comprado aleatoriamente num sebo. Apesar de aleatoriamente escolhido, o livro se mostrou pertinente às discussões suscitadas nos desenhos. Ao passo que *Livro do Negro* é um tomo contínuo, onde as páginas não foram destacadas, as obras da série *A Invenção da Praia* seguem um caminho inverso. Foram produzidas justamente a partir dessa separação física. E o motivo é simples: por se tratar de uma investigação inicial dentro das possibilidades desse suporte, o tratei como se fosse um bloco de folhas a serem destacadas conforme a necessidade de construir novas imagens.



Figura 2. José Henrique Rodrigues. *Sem Título*, da série *A Invenção da Praia*, 2020. Monotipia, 14 x 21 cm. Fonte: Acervo do Autor.

A página da qual saiu a obra presente na Figura 2 pertence ao livro *Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental*, de Alain Corbin (1989). Em seus escritos, o autor descreve como a praia deixou de ser um espaço de subsistência (destinado à pesca) para se tornar um espaço de convívio social, viagens, lazer e banhos medicinais. Para tal, o autor se debruçou sobre os arquivos da Biblioteca Nacional de Paris por quatro anos.

De imensidão avassaladora e capaz de despertar ojeriza, o mar passa a ser uma entidade que abarca e banha. Não obstante, observa-se a partir do século XVIII pinturas que mostram o mar como um elemento convidativo. Ao começar a fazer as primeiras interferências no livro de

Caminha, que posteriormente passa a ser o meu livro de artista, percebi que há um ponto entre Corbin e Caminha: a presença do mar, mesmo que a abordagem não seja a mesma.

Ante a nova leitura do livro de Caminha, foi inevitável começar a fazer desenhos, colagens e outras interferências gráficas sobre as páginas do exemplar adquirido. Comecei a interferir avidamente sobre suas páginas, de modo a criar minhas próprias narrativas sobre o texto já posto. Opto por trabalhar diretamente sobre as páginas do livro devido a sua materialidade e possibilidades de fruição. Sou movido pelo toque, o tato está muito presente na experiência pessoal de cada leitor: seja ao folhear cada página e sentir a textura ou lisura das folhas impressas, seja ao sentir o peso do livro.

A técnica utilizada, monotipia, é uma hibridização entre desenho, gravura e pintura; pertence à família das gravuras planográficas, em que a matriz lisa vai render uma única impressão final. A monotipia me interessa pela trajetória pessoal entre o desenho e a gravura (fui monitor da primeira linguagem, e me afeiçoei pela segunda durante as aulas); ela permite formar composições que transitam do gráfico às manchas. O uso da monotipia permite uma construção imagética que transita entre a linha dura e a linha difusa, a depender da gestualidade do artista – a mudança de pressão exercida pela mão no papel tem grande influência sobre o resultado. Essa difusão é muito interessante porque cria uma imagem nebulosa ou pouco definida dos personagens – uma mescla ou hibridização. O granulado revela os vestígios de minha mão; é onde repousei meu pulso durante o ato de desenhar, ou foi onde pressionei com os dedos o papel, com a intenção de imprimir manchas gráficas junto aos desenhos.

A fatura da monotipia implica uma consciência cada vez mais sofisticada da ação manual, no sentido de que a leveza ou o seu peso podem produzir manchas e efeitos gráficos que podem ser interpretados como ganhos na imagem, ou simplesmente como *sujidades* na finalização do processo. Essa consciência da tangibilidade traz uma nova sensualidade ao processo monotípico, como se os suportes fossem corpos, durante o manejo: "O toque que as mãos deitam sobre o papel, a fricção que a colher faz sobre a impressão são operações artísticas carregadas de erotismo. Seja no aperto, seja na delicadeza, é como tocar a pele da pessoa desejada" (Souza, 2018, p. 55).

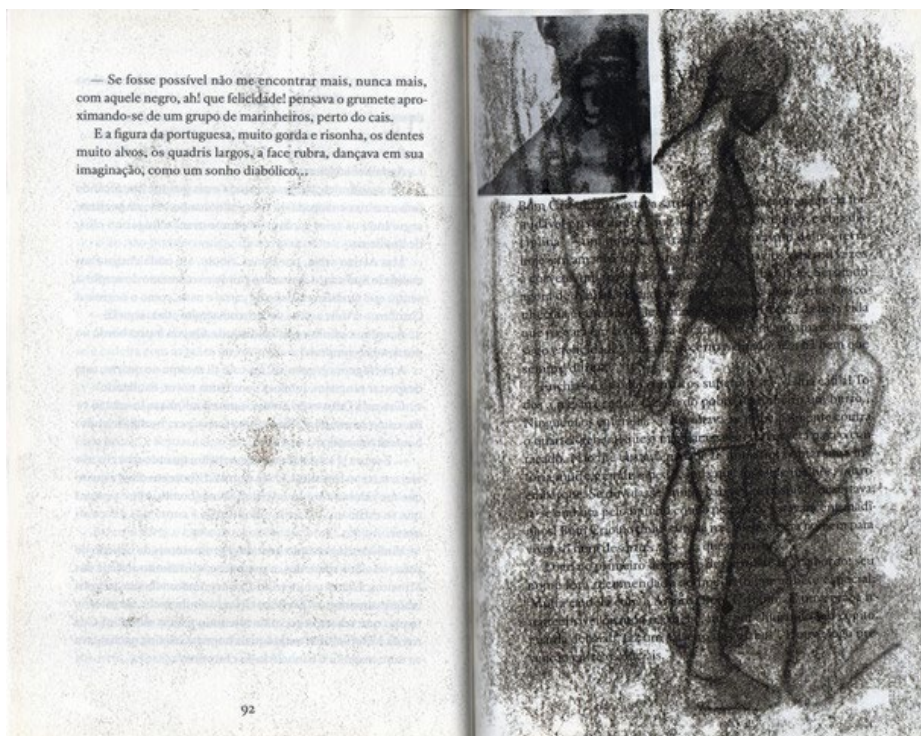


Figura 3. José Henrique Rodrigues. *Livro do Negro* (Excerto), 2020-. Livro de Artista, 21 x 28 cm. Fonte: Acervo do Autor.

O granulado característico da imagem parece dissolver os personagens, tornando-os de difícil reconhecimento. O emaranhamento das linhas e das manchas do desenho com o texto impresso no plano de fundo (também chamado de *mancha* no jargão de diagramação) evidencia a confusão no discernimento dos personagens. Desse modo, a cena pode tanto evocar as imagens lembradas e seus graus de evanescência quanto uma espécie de fantasmagoria, conforme observamos na Figura 3. Os momentos de *luz* na imagem provêm da perda de densidade de traços e manchas; as zonas transparentes, translúcidas e as opacas, ao mesmo tempo que proporcionam o esforço de identificação do conteúdo do texto, possibilitam uma nova experiência de leitura, onde imagem e texto se equivalem, compondo um *texto híbrido*.

Nestor Garcia Canclini (2000, p.64 et seq) nos alerta para o termo hibridação, vindo da Biologia e apropriado pelas Ciências Sociais, como estratégia de saída dos discursos essencialistas de identidade, autenticidade e pureza cultural. O termo "contribui para identificar e explicar alianças múltiplas", bem como define-se por uma "reconversão", em cujo significado cultural, pode-se tanto "explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em desenhista" quanto também um processo coletivo, como "os operários que reformulam sua cultura laboral ante as novas tecnologias produtivas."

Ainda segundo este autor, a hibridação, tal qual seus termos afins, como sincretismo, mestiçagem, entrecruzamento, fusão, colagem, entre muitos outros, é definida como "processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2000, p. 62). Para que haja um entrecruzamento entre as alteridades presentes, é preciso haver um deslocamento entre os fragmentos. Canclini escreve:

Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa ou não quer ou não pode ser hibridado. Vemos então a hibridação como algo a que se pode chegar, do que é possível sair e no qual estar implica que o insolúvel possa assumir o controle, o que nunca resolve o todo que somos ao mesmo tempo outros e com os outros (Canclini, 2000, p.71).

A INTERTEXTUALIDADE NO LIVRO DO NEGRO

Para Paulo Silveira, tudo evidencia "que um livro é um objeto. Ele não é uma obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores." (Silveira, 2008, p. 13). Posso dizer, a partir da citação do autor, que me apropri do livro *Bom Crioulo*, de algumas maneiras, para além de seu conteúdo. Três dos cinco sentidos parecem permear a percepção do objeto livro a partir de seus verbos: fruir, tocar, cheirar.

Há um erotismo presente tanto na manipulação do suporte enquanto faço as interferências, quanto quando observo o trabalho à

medida em que folheio as páginas já desenhadas, encontrando aleatoriamente páginas *em branco*, prontas para serem interferidas. A ideia inicial é interferir em todo o livro. Por isso, não destaco trechos ou passagens da história que considero mais relevantes, não sigo a ordem das páginas para realizar as intervenções. Minha intencionalidade de leitura é tão diversa quanto existem pessoas que se proponham a *ler* o imbricamento de textos.

A possibilidade de folhear o livro, de alternar as páginas a serem lidas ou ainda de modificar a ordem da leitura das imagens impressas em suas páginas foi pensada desde o princípio. Se existem camadas de interferência sobre as páginas do livro, antecipo que a leitura dos espectadores também se torne uma dessas camadas; que haja inferência de significado por parte do espectador. Ao discutir sobre as inquietações que permitiram a instauração do *Livro do Negro*, seria impossível não trazer os pontos relacionados à literatura. O livro de artista pessoal apresenta uma categorização interessante dentro do panorama artístico – não é um objeto de categorização estanque. Não à toa, são tantos os termos utilizados pelos artistas: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra... mas mais importante que o nome utilizado, é como esse objeto se desdobra ante suas possibilidades e potencialidades. Para Paulo Silveira,

o artista se apropria daquilo que considero o mais significativo objeto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contenedor de textos), e preexistente nas suas formas e nos seus dogmas. O artista se equilibra em algum ponto por ele, eleito entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas de apresentação do objeto livro (Silveira, 2008, p. 21).

Nesta citação, o autor quer nos apresentar o delicado equilíbrio existente entre o respeito às normas narrativas, o conteúdo e a própria objetividade do livro com as possibilidades de transgressão que artistas podem fazer a essa estrutura, a partir do momento em que desejam construir (ou desconstruir, injuriar) livros, gerando livros de artista.

Pensar e realizar um livro de artista (como qualquer obra artística) requer a compreensão de que nada provém do nada, que criamos a partir de uma rede de relações internas (do mundo do autor da obra) com fatos externos, quais são as referências que balizam o pensar da e na obra e também da trajetória poética do artista. Obras não nascem sozinhas; desse modo, pensar em intertextualidade talvez seja pensar no próprio caráter dialógico que toda obra de arte encampa. As referências são, portanto, do campo da intertextualidade: os diálogos iniciais postos entre a obra em processo e o repertório do artista, outros textos, imagens, situações e memórias de sensações e experiências.

Adiciono aqui as considerações de Tiphaine Samoyault sobre a intertextualidade. Segundo a autora, a intertextualidade é um recurso comum a todos os textos, consistindo na relação que eles possuem entre si, afinal “O que é ela [a intertextualidade], com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma?” (Samoyault, 2008, p.10). A autora continua, mais à frente: a intertextualidade é o “fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear” (Samoyault, 2008, p.25).

A autora continua sua linha de raciocínio comentando sobre a relação entre obra textual e o contexto cultural, mais uma vez indo de encontro aos pensamentos de Salles e Ostrower: “Os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade, aparecem então em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto” (Samoyault, 2008, p.11). Podemos pensar também que a intertextualidade como não-linearidade do processo de leitura atua nas interferências nas páginas do livro, afinando-se à *injúria* proposta por Silveira, como o conjunto de ações que subvertem a estrutura física do livro-base, comprometendo a verdade ou a verossimilhança de sua lei ou verdade própria. (Silveira, 2008, p. 27)

Assim, *Livro do Negro* estabelece, desde já, relação intertextual com *Bom Crioulo*; a existência de ambos une contextos distintos, mas ao mesmo tempo, com afinidades entre si. Retorno a Canclini sobre o hibridismo para pensá-lo como um processo sociocultural. Podemos pensar também na formação étnica da sociedade brasileira, ou ainda no modo como as representações de negritude vêm sendo colocadas para a sociedade ao longo das décadas. Neste complexo processo de geração de “novas estruturas,

objetos e práticas", observamos uma necessidade de quebrar estruturas sociais e maneiras pré-estabelecidas de representação.

Este breve relato do processo de criação do *Livro do Negro* pode ser entendido como um intertexto, sendo este um "fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação" (Samoyault, 2008, p.25). Ainda nessa perspectiva, a autora diz que a intertextualidade pode ser considerada uma anacronia, pois ela é uma memória do leitor. O texto passa a ser um conjunto de vários outros – explicitando uma hibridação – salientando a necessidade de compreendê-lo a partir de suas referências não-verbais.

Complemento o pensamento sobre intertextualidade apresentando brevemente a obra de Ann Hamilton, *Tropos*, para que o *Livro do Negro*, de algum modo, seja conectado a outros modos de ler e ver imagens, textos e materialidades.



Figura 4. Ann Hamilton. *Tropos*, 1994.

Fonte: https://www.annhamiltonstudio.com/objects/tropos_books.html

Trata-se de uma instalação com performance, em que um livro de artista encontra-se em processo, ao centro de uma grande sala. Com aproximadamente 1.500 metros quadrados, o espaço ocupado pela artista era, originalmente, uma fábrica. As janelas foram cobertas com painéis translúcidos, na intenção de criar uma iluminação nebulosa para envolver os observadores de suas ações. O chão está coberto por crina de cavalo costurada em feixes.

No centro do espaço está uma figura solitária, sentada em uma mesa. Em algumas vezes, a figura é a própria artista; em outras, outra pessoa dá continuidade à sua ação. A figura parece absorta em sua tarefa, como se fosse um ritual. Sua ação consiste em ler o livro, queimando as palavras lidas por meio de uma espécie de pirógrafo (Figura 4). Na duração da performance, o texto vai se transformando em fumaça, tendo seu cheiro absorvido pela crina de cavalo que cobriu inteiramente o chão do local.

Esta obra de Hamilton é marcada pela complexidade de signos apresentados; aqui, destacamos o ato de queima da página. A cauterização das páginas remete a uma leitura pautada no processo de apagamento do texto. Se o objeto livro é capaz de eternizar palavras, momentos e personagens, Hamilton se põe justamente em fazer o contrário, ao garantir que nenhuma outra pessoa possa acessar as páginas do exemplar que tem nas mãos.

Há uma aproximação muito familiar entre *Livro do Negro* e *Tropos*. Em *Livro do Negro*, há a cobertura do texto por camadas de tinta tipográfica ou de elementos de colagem. A leitura é impossibilitada pela adição de materiais, ao passo que em *Tropos*, há a subtração do texto pelo fogo, aniquilando a possibilidade de leitura. Entretanto, em *Livro do Negro*, a ilegibilidade não é total – em determinadas passagens, tanto texto quanto interferências gráficas coexistem, numa relação harmoniosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ser apropriado no processo de criação pessoal, o livro de Caminha passa por um processo que o transmuta em algo novo. A própria linguagem da monotipia, híbrida em sua essência, evidencia a materialidade híbrida do objeto artístico. Ao interferir desenhos, colagens e monotipias

no texto que antes era de Adolfo Caminha, ali, o livro deixa de cumprir sua função original, e os personagens Amaro e Aleixo passam a conviver com os meus próprios personagens.

Livro do Negro conversa de maneira mais sutil com o livro *Território do Vazio*, de Alain Corbain. Embora o conteúdo deste livro tenha construído uma aproximação entre *Bom Crioulo* e *Território do Vazio* – o mar; no livro de Corbain cometi injúria à sua materialidade, ao descartar suas páginas e nelas interferir com monotípias. Considero esta autonomia das páginas como um elemento diferenciador entre os trabalhos realizados até então. Mas ao mesmo tempo, a série *A invenção da praia* atuou como preparadora para a proposição de apropriação de *Bom Crioulo*. Se a série *A invenção da praia* deu-me segurança nas interferências, elas alcançam outro patamar quando do enfrentamento da força do objeto em si, tratado com “ternura” (Silveira, 2008) – pelo respeito e manutenção de sua integridade física.

Livro do Negro se aproxima de *Tropos*, de Ann Hamilton, por discutirem o desaparecimento da narrativa literária à medida em que este é lido. A diferença é que Hamilton faz essa leitura totalmente transgressora linearmente, eu não.

Essa leitura não-linear realizada enquanto produzo as interferências no *Livro do Negro* me permitem não me contaminar com a narrativa de Caminha, num sentido de me preocupar por antecedência com o que será produzido. Assim, o processo de hibridização das linguagens ou de intertextualidade, conforme observamos em Canclini e Samoyault, se dá em um processo de descontinuidade. É de se observar, entretanto, que esse adjetivo não implica em um processo de criação descontínuo, uma vez que a produção de sentido dessa obra está tanto no processo em si quanto em sua fruição.

Apesar do nome da obra estar acompanhada da data (2020-2022), o objeto encontra-se em processo, de modo que posteriormente à finalização da pesquisa de mestrado, meu Livro de Artista segue recebendo interferências que, eventualmente, deixarão as suas páginas tão ilegíveis quanto as páginas de *Tropos*. As considerações de Paulo da Silveira e Tiphaine Samoyault nos apontam a intertextualidade presente nos objetos artísticos analisados no sentido de que um texto emerge de um já

existente e que alterar sua condição inicial é, de certo modo, um *agravo* ao livro como unidade forma-conteúdo. Já o hibridismo posto por Nestor Canclini aponta os atravessamentos entre *Livro do Negro* e *Bom Crioulo* como um processo sociocultural por, de alguma maneira, destacarem maneiras de se representar a negritude. Cada qual à sua maneira.

REFERÊNCIAS

- CORBIN, Alain. **Território do Vazio**: A praia e o imaginário ocidental, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Nestor García. "Noticias recientes sobre la hibridación". In: HOLLANDA, Heloísa B.; RESENDE, Beatriz (org). **Artelatina**: cultura, globalização e identidades cosmopolitas. Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000. P. 60-82.
- HAMILTON, A. Tropos. **Dia Center for the Arts**. 1993-1994. Disponível em: http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/tropos/Project_descriptions_tropos.pdf. Acesso em: 12 dez. 2025.
- LANCRI, J. Modestas Proposições sobre as condições de uma Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITTES, B.; TESSLER, E. (org). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.
- OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014. 30ª ed.
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. In: BRITTES, B.; TESSLER, E. (org). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.
- RIBEIRO, R. A. Bom crioulo: uma narrativa naturalista silenciada pelos cânones. In: **Macapá**, v. 7, n. 4, 2º semestre, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/71310551/Bom_crioulo_uma_narrativa_naturalista_silenciada_pelos_c%C3%A2nones. Acesso em: 17 out. 2025.
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SAMOYAU, T. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SILVEIRA, P. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, ISBN 978-85-386-0390-0. Disponível em: doi 10.7476/9788538603900. Disponível em

ePUB: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900>.
epub. Acesso: 17 out. 2025.

José Henrique Rodrigues de Souza é Artista Visual e Pesquisador, Mestre em Arte e Cultura pela Universidade Federal do Espírito Santo. Se debruça nas temáticas das masculinidades negras no Brasil contemporâneo e estuda atravessamentos de classe e sexualidade a essa temática. É interessado em como o Processo de Criação baliza a produção teórica a partir de sua própria produção, que transita entre técnicas híbridas: desenho, pintura, gravura e arte digital. Além de pesquisador, atua como professor da educação básica na rede estadual do Espírito Santo.

Email: hnrqrod@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9006-7692>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0521304968113153>

Cláudia Maria França da Silva Artista visual e Docente do Centro de Artes da UFES, Espírito Santo. 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 (Universidade Federal de Uberlândia, MG) e atualmente leciona na graduação e pós-graduação em Artes da UFES. Áreas de atuação como artista: instalação e arte objetual. Áreas de atuação 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 13.03.2026. Aceito em 12.05.2026.

ENTRE O SOM E A IMAGEM: FLUXOS E FRICÇÕES NA OBRA *AMÉM, IRMÃO*.

Adriano Fiorucci da Costa Silva

Resumo: Este artigo analisa as relações entre som e imagem na obra *Amém, irmão* (2024), desenvolvida em vídeo, escultura e performance. O estudo articula a análise poética dos procedimentos de criação à análise estética das relações perceptivas produzidas pelo trabalho. A partir de aportes da audiovisuologia, da estética da escuta e das discussões sobre hibridismo nas artes contemporâneas, investiga-se como o trabalho opera traduções entre regimes perceptivos distintos, produzindo um campo sensorial em que ver e ouvir se entrelaçam na construção da experiência estética.

Palavras-chave: Poéticas visuais. Som e imagem. Hibridismo. Tradução sensorial. Artes contemporâneas.

BETWEEN SOUND AND IMAGE: FLOWS AND FRICTIONS IN THE WORK *AMÉM, IRMÃO*

Abstract: This article analyzes the relations between sound and image in the work *Amém, irmão* (2024), developed through video, sculpture and performance. The study articulates an analysis of the work's creative procedures, situated in the field of artistic poetics, with an aesthetic analysis of the perceptual relations produced by the work. Drawing on audiovisual theory, listening aesthetics and discussions on hybridity in contemporary art, it examines how the work operates translations between distinct perceptual regimes, creating a sensory field in which seeing and hearing intertwine in the construction of aesthetic experience.

Keywords: Visual poetics. Sound and image. Hybridity. Sensory translation. Contemporary art.

O presente artigo parte da análise da obra *Amém, irmão* (2024), criada pela parceria entre os artistas Didi Fiorucci e Dan Rojas, como ponto de partida para uma reflexão crítica sobre os modos de interação e transformação entre som e imagem no contexto das artes visuais contemporâneas. Pensado como um trabalho de feitura híbrida e processual, *Amém, irmão* desdobra-se em camadas sensoriais e semânticas que colocam em fricção os domínios do visual e do sonoro, fazendo emergir entre eles zonas de indiscernibilidade, transbordamento e contaminação.

A análise propõe-se a observar como, na obra, o som não apenas acompanha ou complementa a imagem, mas a transforma, a afeta e, por vezes, a antecede enquanto força estruturante da experiência estética. Para isso, recorre-se a uma abordagem interdisciplinar e transdisciplinar, fundamentada em aportes teóricos oriundos da audiovisuologia (Daniels; Naumann, 2015), da estética da escuta (Iazzetta, 2011), da crítica da imagem expandida (Naumann, 2012) e das novas epistemologias do audiovisual (Santaella, 2016), que vêm problematizando as relações entre som e imagem para além da lógica da sincronização tradicional.

O artigo articula dois planos complementares. No plano da poética, reconstrói os procedimentos, as escolhas e as transformações que constituíram *Amém, irmão*, a partir da perspectiva de um de seus artistas. No plano da estética, examina os modos como essas operações organizam relações perceptivas entre som, imagem, corpo e espaço. A distinção não busca separar rigidamente os dois campos, mas tornar visível o movimento entre o fazer da obra e as condições de experiência por ele produzidas.

A escolha por um trabalho de autoria própria — fruto de um processo de escuta, registro e montagem em diálogo com experiências vivenciadas — insere-se no campo da pesquisa em poéticas visuais, permitindo que a análise seja também um exercício de autoteorização. Essa abordagem se alinha às pesquisas de artistas que investigam as zonas de encontro entre imagem e som, como John Cage, cuja obra integrou princípios do acaso e da escuta ativa como procedimentos visuais e sonoros; Brian Eno, com suas instalações generativas e suas proposições sobre a ambientação estética; e Christian Marclay, que tensiona a materialidade do som no espaço expositivo.

Ao mesmo tempo, dialoga com uma perspectiva que entende a obra de arte contemporânea como campo híbrido e rizomático — conforme propõem Sandra Rey (2004) e Maria do Carmo Veneroso (2008) —, em que diferentes registros, linguagens e materialidades se atravessam, configurando não mais uma obra estável e fechada, mas a trama em fluxo, em que sentidos e significados se constroem na própria operação poética dos cruzamentos.

POÉTICAS DO ENTRE: SOM, IMAGEM E HIBRIDISMO NAS ARTES VISUAIS

Os deslocamentos e cruzamentos também podem atuar na dimensão estética das relações entre o som e a imagem, ou seja, quanto aos modos de percepção e experiência.

Ao longo do século XX e especialmente no campo das práticas artísticas contemporâneas, diversas práticas deslocaram progressivamente a relação entre som e imagem de modelos funcionais e hierárquicos — marcados pela lógica da sincronização e da complementaridade — para um campo expandido, no qual essas linguagens podem se contaminar, friccionando e operando como forças poéticas autônomas e interdependentes. Esse deslocamento, que tensiona os próprios regimes sensoriais de ver e ouvir, configura um dos eixos centrais da obra *Amém, irmão*.

Dieter Daniels e Sandra Naumann (2015), ao proporem o campo da audiovisuologia, traçam um percurso histórico que evidencia como, desde as primeiras experimentações modernistas, artistas vêm desafiando as fronteiras disciplinares entre som e imagem. No entendimento desses autores, o termo *audiovisuologia* não designa apenas o estudo das interações técnicas ou funcionais entre áudio e vídeo, mas, sobretudo, a investigação dos cruzamentos perceptivos, poéticos e epistemológicos que emergem quando som e imagem se tornam matéria de experimentação estética.

Lucia Santaella (2016) amplia essa discussão ao apontar que as formas contemporâneas do audiovisual não se limitam mais à conjunção de dois canais sensoriais, mas operam como uma verdadeira ecolo-

gia de linguagens, suportes e percepções. A autora sugere que o audiovisual contemporâneo se expande para além da tela, do tempo linear e da lógica da ilustração, instaurando modos de presença que envolvem simultaneamente espaço, corpo, ambiência e fluxo.

Nesse contexto, torna-se central mobilizar o conceito de imagem sonora, elaborado por Fernando Iazzetta (2011), para pensar como o som, ao ser manipulado, registrado e montado, adquire características formalmente próximas àquelas associadas à visualidade. A imagem sonora não se restringe à representação auditiva de algo visível, mas emerge como configuração sensível capaz de evocar espacialidades, texturas e dinâmicas próprias. Da mesma forma, o inverso também se verifica: a imagem, quando submetida a processos de montagem, repetição, ruído ou deslocamento, pode adquirir qualidades rítmicas e estruturais próprias da organização sonora.

A própria noção de musicalização das artes visuais, proposta por Naumann (2012), oferece uma chave potente para compreender esse trânsito. Ao analisar o modo como o futurismo, o dadaísmo e, posteriormente, as práticas *fluxus*, incorporaram sons, ruídos, partituras gráficas e dispositivos sonoros em contextos visuais e performáticos, Naumann demonstra que a dissolução das fronteiras sensoriais é não apenas uma estratégia formal, mas também uma proposição conceitual e política.

No plano da experiência estética, essa aproximação não precisa se restringir a funções ilustrativas ou decorativas, podendo operar como uma ferramenta de reconfiguração perceptiva. Quando artistas como John Cage introduzem o acaso, o silêncio e o ruído como elementos estruturantes da composição, eles estão, de certo modo, tensionando o próprio campo da escuta para além do auditivo, convocando o olhar e o corpo a participarem da experiência sonora. Da mesma maneira, quando Brian Eno propõe suas paisagens sonoras generativas, ele desloca a música do eixo temporal linear para um campo de espacialização sensível, onde som e ambiente se tornam indissociáveis.

É dentro desse contexto ampliado que no plano de sua poética, *Amém, irmão* busca se inserir: como prática que explora os limites e as passagens entre som e imagem, transformando um no outro e evidenciando que tais categorias, quando ativadas como matéria poética,

deixam de ser compartimentos estanques para se tornarem territórios de trânsito, reverberação e presença.

AMÉM, IRMÃO: MATERIAIS, PROCESSOS E TRADUÇÕES ENTRE SOM E IMAGEM

Sobre a dimensão poética de *Amém, irmão*: os procedimentos, as decisões e as transformações que organizaram seu processo de criação. As considerações sobre percepção e experiência estética aparecem, portanto, como efeitos e desdobramentos dessas operações.

Amém, irmão surge da vontade dos artistas Didi Fiorucci e Dan Rojas de colaborar a partir das similaridades de interesses presentes em suas trajetórias, uma vez que, além de formados institucionalmente nas artes visuais, ambos também atuam em carreiras musicais. A oportunidade se deu em 2024 no Laboratório Experimental de Interlocução Audiovisual proposto por João Miguel Santana (Jomi), Giovanni Alencar Comodo e Vitor Droppa, juntamente com o Professor Fábio Noronha por meio do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. O laboratório propôs seis meses de encontros entre um grupo de artistas compartilhando seus processos de trabalhos individuais ou coletivos, como no caso de *Amém, irmão*, para então desenvolver uma exposição, realizada na galeria da instituição.

A obra se configura como um organismo multiforme, atravessado por processos de tradução sensorial, deslocamento de linguagens e tensionamento entre as materialidades do som e da imagem. Construída a partir de quatro núcleos interdependentes — música, vídeo, escultura e performance —, a obra propõe não apenas uma justaposição de mídias, mas um contínuo processo de transformação, em que o som se torna imagem, a imagem se torna corpo, e o corpo, por sua vez, reverbera como dispositivo de escuta.

Resultado de um trabalho colaborativo, a música foi composta por Dan Rojas e arranjada, executada e produzida por ambos, constituindo o ponto de partida cronológico e material dos desdobramentos seguintes. Essa precedência temporal estabeleceu uma assimetria no processo; a intenção poética, contudo, foi tensioná-la nos desdo-

bramentos posteriores, de modo que cada núcleo pudesse produzir operações, materialidades e sentidos próprios. Utilizando uma estrutura musical de crescimento contínuo, permeada pelo contraste entre elementos orgânicos e digitais, ambos utilizam também suas vozes, não separadas como em um dueto, mas mescladas, como se fossem timbres diferentes de uma só pessoa. Como nas demais partes do trabalho, mas em especial nesta parte, os assuntos da colaboração, do reflexo de si mesmo e percepção da presença do outro aparecem tanto como consequências da escuta quanto do entendimento da música enquanto música. Contudo, foram pensadas também como materiais conceituais estruturantes da obra, de modo a possibilitar sua repetição nos processos de desdobramento que se seguiram.



Figura 1. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Frame do vídeo (núcleo videográfico). Fonte: acervo do autor.

O núcleo videográfico, composto por um filme de aproximadamente seis minutos, articula imagens documentais (Figura 1) — registros de encontros com sujeitos anônimos, ambientes urbanos, paisagens naturais e elementos do cotidiano — a uma trilha sonora construída a partir de sons ambientes, ruídos, respiros e as camadas musicais descritas anteriormente. A montagem, tanto visual quanto sonora, opera por

justaposição, repetição e deslocamento, criando um campo de fricção entre o que se vê e o que se ouve. Embora o vídeo tenha sido desenvolvido a partir de uma música previamente composta, a imagem não se limita a ilustrá-la, assim como o som não funciona apenas como suporte das imagens. A montagem visual e sonora introduz ritmos e deslocamentos que reconfiguram a escuta da música inicial, de modo que som e imagem passam a se afetar mutuamente e a estruturar a percepção do tempo, da presença e do espaço.

Esse jogo de contaminações se expande no núcleo escultórico da obra. A partir da captura de um espectrograma (Figura 2) — representação visual obtida por meio de software de análise da frequência sonora da música —, foi produzida uma escultura que materializa o som em forma tridimensional. O processo envolveu a transposição do gráfico digital para uma matriz física, desenhada a mão e posteriormente transformada em objeto.

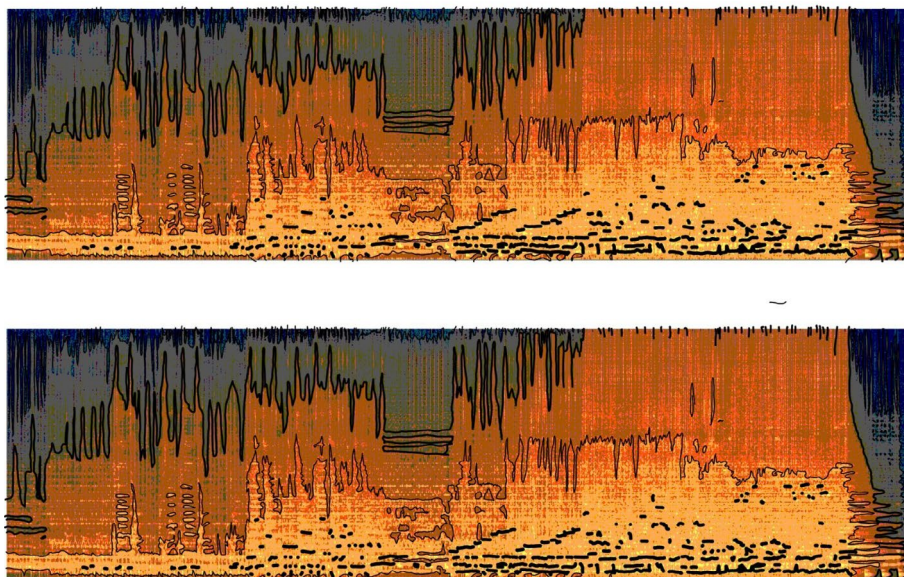


Figura 2. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Espectrograma da música (matriz para o núcleo escultórico).

Fonte: acervo do autor.

Apresentado como um painel de 1,08m de altura, 1,92m de largura e 15cm de espessura, todo branco, buscamos usar as ranhuras e traços, que antes definiam o gráfico, para tornarem-se relevos próximos aos de uma topografia. A presença do painel se reafirma enquanto objeto escultórico ao ser exposto destacado a 30 cm da parede (Figura 3). Nesse sentido, a escultura opera como uma transposição mediada do som para o campo da visualidade e da materialidade, tornando palpável aquilo que originalmente se apresenta como vibração e fluxo. A captura do espectrograma constitui apenas a primeira dessas mediações: sua passagem pelo desenho manual e pelas escolhas de escala, relevo, material e modo de instalação afasta o objeto da reprodução automática do dado sonoro. Mais do que uma ilustração, ela se constitui como uma condensação formal do tempo e da voz, transformando o efêmero em presença tátil.

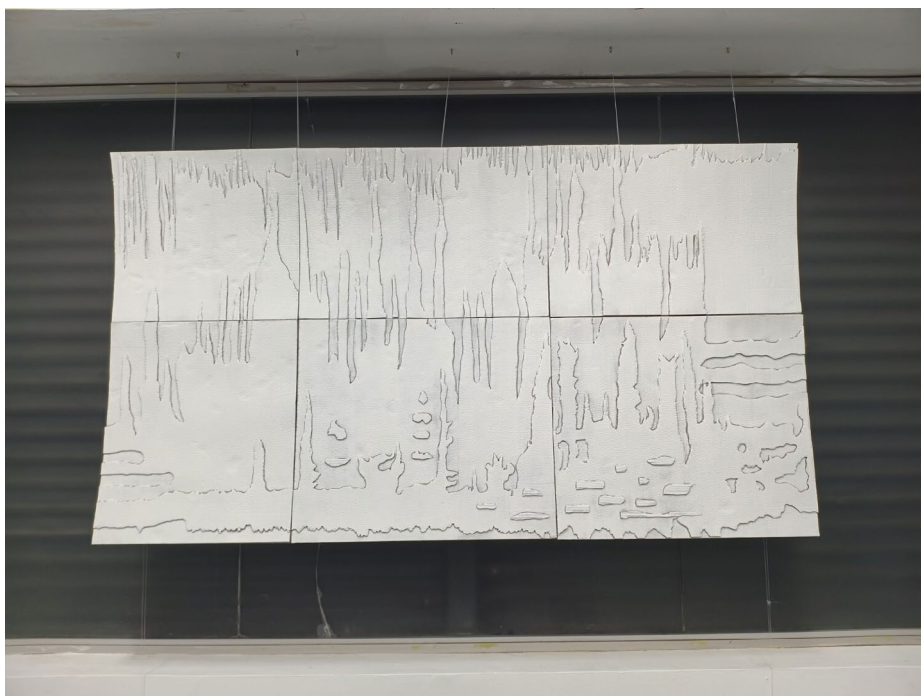


Figura 3. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Escultura baseada em espectrograma (1,08 × 1,92 × 0,15 m).

Fonte: acervo do autor.

O quarto eixo, a performance, buscava deslocar novamente essas relações, reunindo e retroalimentando as partes anteriores. Realizada presencialmente, ali no espaço físico da exposição, a performance se concretizou por meio dos nossos corpos, nossas palavras e nossos gestos. Posicionamo-nos diante da escultura, objetivando ativar a escuta do espaço e da própria voz, combinando silêncio, leitura e presença corporal. Nesse momento, a escultura tornou-se tela para a projeção do vídeo (Figura 4). Como justaposição a essa tela, nossos corpos, vestidos por roupas brancas, criavam relevo e certa interferência/deformação da imagem. E, segurando um tecido branco, frente à projeção do vídeo, passamos a movimentá-lo, criando camadas de luz e sombra que refletiam também a sobreposição conceitual do todo da obra (Figura 5). Na parte final, saímos de cena e chamamos pessoas do público para tomar nossos lugares. O tecido foi entregue às pessoas para que o movimentassem de forma improvisada, resultando em novas composições.



Figura 4. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Projeção do vídeo sobre a escultura durante a performance.

Fonte: acervo do autor.



Figura 5. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Performance: ativação com tecido e participação do público.

Fonte: acervo do autor.

Sentamo-nos junto ao público para assistir à cena dos/as participantes, como um gesto simbólico de abrir mão daquilo que tínhamos, de algum modo, rascunhado para a apresentação.

A participação de pessoas do público (Figura 6) auxiliou no fortalecimento do que pretendíamos com a performance: que não fosse narrativa nem descritiva, mas que se construísse na dilatação do tempo, tendo os corpos como meio de mediação entre o visível e o audível. Em função de os/as participantes terem que improvisar suas movimentações, a escuta foi o principal componente da criação ocorrida ali. Por esse movimento, a performance não operou apenas como etapa final do processo: os corpos, a projeção e a participação do público passaram a interferir na percepção da escultura, do vídeo e da própria música.

Esses quatro núcleos podem ser apresentados e lidos como instâncias isoladas, mas ganham potência como partes de um circuito contínuo de traduções e reverberações. Embora a música constitua o ponto de partida cronológico, o percurso não se encerra em uma cadeia

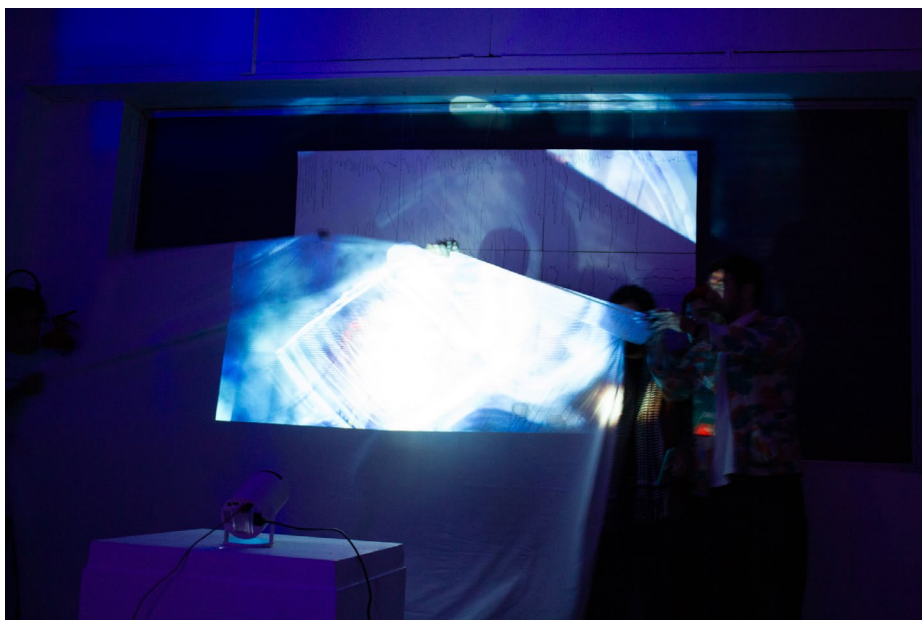


Figura 6. Adriano Fiorucci, *Amém, irmão* (2024). Performance com participação do público e ativação do tecido diante da projeção. Fonte: acervo do autor.

linear de derivações: o som atravessa o vídeo, solidifica-se na escultura e retorna como presença performática; nesse retorno, os núcleos posteriores reconfiguram a percepção dos anteriores. A palavra — especialmente a fala captada de sujeitos anônimos — serve como fio condutor desse circuito, não apenas enquanto significante linguístico, mas como matéria sonora, rítmica e poética. Assim, no plano da experiência estética, *Amém, irmão* se posiciona como uma proposição que desloca os limites entre ver e ouvir, material e imaterial, documento e ficção, presença e registro.

ENTRE VER E OUVIR: DISCUSSÕES CRÍTICAS E APROXIMAÇÕES ARTÍSTICAS.

Do ponto de vista das relações perceptivas que emergem da articulação entre os procedimentos poéticos, a obra *Amém, irmão* insere-se em uma linhagem de práticas artísticas que intentam tensionar e deslocar as

fronteiras entre som e imagem, explorando o hibridismo sensorial como campo de experimentação estética. Essa condição híbrida, no entanto, não se restringe à justaposição de linguagens ou meios, mas constitui-se como um dispositivo poético que ativa traduções, desdobramentos e reinvenções contínuas. Embora tenham sido produzidas em uma sequência cronológica iniciada pela música, as diferentes partes que compõem a obra — música, vídeo, escultura e performance — podem ser apresentadas e lidas separadamente, adquirindo relativa autonomia formal e conceitual. Sua potência conjunta, contudo, encontra-se justamente no modo como se articulam e reverberam entre si.

O conceito de hibridização, conforme desenvolvido por Sandra Rey (2004), é central para compreender esse processo. Segundo a autora, a hibridização, nos procedimentos da arte contemporânea, refere-se à capacidade de operar transversalidades entre registros, materiais e linguagens, apropriando-se dos meios não apenas para reproduzir suas funções originais, mas para instaurar desvios, deslocamentos e invenções poéticas. Dessa forma, *Amém, irmão* mobiliza tecnologias de captura sonora, espectrografia, processos de impressão, montagem audiovisual e ativação performática não como fins em si, mas como meios para construir um campo expandido de percepção e sentido.

Essa lógica conecta-se também ao que Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2008) descreve como a passagem da “obra” modernista ao “texto” pós-moderno. Na perspectiva da autora, enquanto a obra sugere um todo coeso, fechado e orientado por uma origem (o autor) e um fim (um significado), o texto se configura como um espaço multidimensional, aberto, contaminado e permanentemente em construção, onde os significantes se encontram em fluxo constante. Assim, a unidade de *Amém, irmão* não está na linearidade de uma narrativa ou na estabilidade de um significado, mas na composição rizomática de suas partes, na dinâmica entre som, imagem e presença, e na ativação sensível do público, que se torna também parte do texto.

John Cage é uma referência seminal nesse contexto. Sua obra *4'33"* (1952), composta por quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, propõe uma escuta atenta aos sons do ambiente, redefinindo o conceito de música e ampliando os limites da experiência sonora. Cage também explorou as artes visuais, como na litografia *Not Wanting to Say*

Anything About Marcel (1969), criada com base no I Ching, evidenciando seu interesse pela indeterminação e pelo acaso como princípios compositivos.

Já a obra *77 Million Paintings* (2006), de Brian Eno, auxilia a pensar a integração entre som e imagem em instalações imersivas. Nesta obra, o artista utiliza software para gerar combinações únicas de imagens e sons, criando uma experiência sensorial em contínua variação. Eno descreve esse processo como "arte generativa", no qual o artista estabelece parâmetros e o sistema produz variações infinitas.

Nesse contexto, a relação entre som e imagem deixa de operar segundo uma lógica de correspondência direta e passa a configurar-se como um campo perceptivo em permanente transformação. Da perspectiva da experiência estética, as imagens podem deixar de operar como ilustração do som, assim como o som pode ultrapassar a função de acompanhamento; ambos podem se aliar para serem percebidos como fluxos paralelos e interdependentes, gerando atmosferas perceptivas em constante mutação. Tal abordagem desloca a experiência estética para um regime de duração e ambiência, no qual a obra se apresenta menos como objeto fixo e mais como processo contínuo. As investigações presentes em *Amém, irmão*, aproximam-se dessa concepção, na medida em que também propõem um sistema de relações entre elementos sonoros e visuais que se transformam mutuamente ao longo da experiência. Se em Eno essa integração se organiza sobretudo como ambiência e variação contínua, em Christian Marclay ela se constrói pela montagem e pela reorganização do tempo audiovisual.

A intersecção entre som e imagem é explorada por Marclay por meio de colagens, vídeos e performances. Em obras como *The Clock* (2010), um vídeo de 24 horas composto por milhares de trechos de filmes que mostram relógios, Marclay sincroniza o tempo fílmico com o tempo real, criando uma experiência audiovisual que desafia a linearidade temporal e enfatiza a materialidade do som e da imagem.

Ao operar com fragmentos de filmes e registros sonoros pré-existentes, Marclay evidencia como o audiovisual contemporâneo se constitui também a partir de processos de montagem, apropriação e recomposição temporal. Em *The Clock*, a sincronização entre o tempo diegético das imagens e o tempo real vivido pelo espectador cria uma

experiência expandida de percepção, na qual som, imagem e duração se articulam de forma inseparável. Esse procedimento evidencia que a materialidade do audiovisual não se limita ao suporte técnico, mas envolve também o modo como os fragmentos são reorganizados para produzir novas relações sensoriais e narrativas. Nesse sentido, o trabalho de Marclay contribui para compreender como a articulação entre som e imagem pode operar como estratégia de reorganização do tempo e da experiência perceptiva. Essa reorganização das relações entre som, imagem e tempo abre caminho para outras investigações no campo do audiovisual nas artes visuais.

Um caminho diferente pode ser observado em obras de Nam June Paik, considerado o "pai da videoarte". O artista incorporou elementos sonoros e visuais em suas instalações, como em *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii* (1995), em que monitores de televisão exibem imagens em uma estrutura que remete ao mapa dos Estados Unidos, acompanhadas por sons que refletem a cultura midiática contemporânea.

Paik explorou de maneira pioneira o potencial escultórico e espacial do vídeo, transformando monitores e circuitos eletrônicos em elementos compositivos dentro do espaço expositivo. Em suas instalações, o som, a imagem e o objeto tecnológico passam a constituir um único campo de experiência sensorial, no qual o espectador é convidado a circular e a estabelecer diferentes relações perceptivas com a obra. Ao deslocar o vídeo do formato tradicional da tela para estruturas tridimensionais e ambientes imersivos, o artista contribuiu decisivamente para a consolidação de práticas audiovisuais híbridas nas artes visuais. Esse legado torna-se particularmente relevante para pensar trabalhos que, como *Amém, irmão*, investigam as traduções possíveis entre fluxos sonoros, visualidade e presença corporal no espaço.

Estas, entre tantas outras obras, foram, de algum modo, inspirações e ponto de reflexão para a criação de *Amém, irmão*. As aproximações não se dão de forma direta, mas por vínculos às vezes ínfimos, sendo uma espécie de desdobramentos. Por outro lado, dado que as obras citadas não se resolvem em uma única instância, igualmente *Amém, irmão* buscou afirmar-se como uma proposição estética em que o som se faz imagem, a imagem se faz corpo, e o corpo se faz

escuta. Ver e ouvir, neste caso, tornam-se práticas inseparáveis, e a experiência estética se dá no atravessamento dos meios, dos sentidos e das materialidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões aqui postas articularam dois movimentos complementares: a análise poética dos procedimentos de criação de *Amém, irmão* e a análise estética das relações perceptivas que esses procedimentos produzem entre som, imagem, corpo e espaço. No plano poético, mais do que a justaposição de linguagens, a intenção é de pensar a obra no seu trânsito sensorial e poético, no qual o som se traduz em imagem, e a imagem é transposta para o corpo em performance, que por sua vez lida com a presentificação, sendo a escuta o dispositivo imprescindível para a criação.

Já no plano da experiência estética, ao mobilizar processos de captura, montagem, transcodificação e performatividade, a obra estabelece um circuito dinâmico entre o documental e o sensível, o registro e o acontecimento, a materialidade e o fluxo. Esse circuito reverbera questões caras às práticas contemporâneas que operam na dissolução das fronteiras disciplinares, propondo ecologias perceptivas que envolvem o olhar, a escuta e o corpo de forma integrada.

A partir de referências a obras históricas — como as de John Cage, Brian Eno, Christian Marclay e Nam June Paik — e de aportes teóricos de campos como a audiovisuologia e a estética da escuta, buscou-se perceber como a obra se articula dentro de uma linhagem que tensiona os próprios regimes de percepção, desafiando tanto os modelos tradicionais de fruição quanto as dicotomias entre som e imagem, tempo e espaço, material e imaterial.

Compreende-se que a obra analisada não se estabelece apenas como um experimento formal, mas também como proposição ética e estética sobre a escuta, a atenção e a possibilidade de se afetar e ser afetado pelo outro e pelo mundo. Nesse sentido, talvez se possa afirmar que sua potência reside justamente na maneira como convoca quem vê e ouve a ocupar um lugar de presença sensível, onde o ato de escutar se torna, simultaneamente, gesto, imagem, memória e encontro.

De uma ou de outra forma, a obra funciona como um dispositivo híbrido, rizomático e aberto — um “texto” no sentido contemporâneo do termo (Veneroso, 2008) —, no qual a unidade não está na linearidade ou na fixidez de um significado, mas na própria dinâmica dos atravessamentos, das traduções sensoriais e das reverberações entre som, imagem, corpo e espaço. Essa articulação permite compreender a escuta, simultaneamente, como procedimento de criação e como condição de experiência. Como desdobramento futuro, entende-se que este estudo pode ampliar-se tanto na análise de outras obras que operam em campos intersensoriais quanto na reflexão sobre os processos de pesquisa em poéticas visuais que tomam a escuta — em seus múltiplos sentidos — como eixo metodológico, poético e político.

REFERÊNCIAS

DANIELS, Dieter; NAUMANN, Sandra (eds.). **Audiovisuology**: A Reader. Vol. 1: Compendium. Vol. 2: Essays. Köln: Verlag Walther König, 2015.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. **Revista Viso**: Cadernos de estética aplicada, v. 1, n. 2, p. 68-77, 2011.

INSTITUTE OF PUBLIC ART. **77 million paintings**. Disponível em: <https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/77-million-paintings/>. Acesso em: 6. Mar. 2026.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Not Wanting to Say Anything About Marcel**. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/11082>. Acesso em: 6 mar. 2026.

NAUMANN, Sandra. Imagem expandida: sobre a musicalização das artes visuais no século vinte. **TECCOGS**: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, São Paulo, n. 6, p. 154-188, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/issue/view/n6/292>. Acesso em: 6 Mar. 2026.

REY, Sandra. Cruzamentos impuros: conexões, encontros e cruzamentos na construção de dispositivos poéticos na arte contemporânea. In: **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 24., 2004, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: CBHA, 2004. p. 1-6.

SANTAELLA, Lucia. **Novas formas do audiovisual**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. **Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii**. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478>. Acesso em: 06 Mar. 2026.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Linguagens impuras: hibridismos e contaminações na gravura contemporânea. In: **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**, 17., 2008, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: ANPAP, 2008.

p. 1927-1937. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2008/artigos/175.pdf>. Acesso em: 06 Mar. 2026.

ZALEWSKI, Daniel. The Hours. **The New Yorker**, 12 mar. 2012. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-hours-daniel-zalewski>. Acesso em: 06 Mar. 2026.

Adriano Fiorucci é artista visual, músico e pesquisador, bacharel em Escultura pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e mestrando em Processos Criativos Contemporâneos pelo Programa de Pós Graduação de Artes Visuais da UNESPAR. Sua pesquisa e produção transitam entre gravura, som, imagem e processos intermediáticos. Desenvolve trabalhos autorais que articulam escuta, presença, tradução entre linguagens e experimentação estética.

Email: didifiorucci@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1029-7279>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2649375315942282>

Artigo recebido em 08.03.2026. Aceito em 21.07.2026.

RECONSTRUINDO IMAGINÁRIOS: UMA LEITURA DA SÉRIE AXS NOSSXS *FILHXS* DE LIA D CASTRO À LUZ DA PSICANÁLISE IMPLICADA

Raquel Benato Rodrigues da Silva

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura das pinturas *Axs Nossxs Filhxs*, de Lia D Castro. Inicia-se por uma discussão sobre dispositivos de poder e seu impacto na cultura. Segue-se relacionando as obras com o conceito de *triângulo do racismo*, de Grada Kilomba, buscando compreender as dimensões psíquicas, históricas e sociais presentes na série. Conclui-se que a produção da artista, ao pintar vivências historicamente silenciadas, atua como estratégia de resistência ao tensionar imaginários hegemônicos.

Palavras-chave: Artes Visuais. Psicanálise. Racismo. Identidade de gênero. Imaginário.

RECONSTRUCTING IMAGINARIES: A READING OF LIA D CASTRO'S *AXS NOSSXS FILHXS* SERIES THROUGH THE LENS OF IMPLICATED PSYCHONALYSIS

Abstract: This work proposes a reading of the paintings *Axs Nossxs Filhxs*, by Lia D Castro. It begins with a discussion on dispositifs of power and their impact on culture. It relates the artworks to Grada Kilomba's concept of the triangle of racism, seeking to understand the psychic, historical, and social dimensions present in the series. It concludes that the artist's production acts as resistance by challenging hegemonic imaginaries and portraying historically silenced experiences.

Keywords: Visual Arts. Psychoanalysis. Racism. Gender Identity. Imaginary.

Este ensaio sobre a série de pinturas *Axs Nossxs Filhxs* de Lia D Castro nasceu da minha admiração pelo seu trabalho e de sua postura política. Sou uma mulher cisgênero branca, cursando uma pós-graduação em uma universidade pública e, por isso, entendo meu lugar de privilégio social, sendo assim, sei que não conseguirei fazer uma leitura de sua obra de outro lugar que não esse. Fato que faz perder um aprofundamento voltado para a experiência racial e de gênero de alguém que viveu na pele todas essas violências. Mesmo com essa questão, me dediquei a tentar fazer um escrito que abordasse esses pontos relevantes e pertinentes, os quais permeiam todo o trabalho da artista.

Influenciada pelo meu contato com o conceito de *psicanálise implicada* de João Augusto Frayze-Pereira (2012), realizei neste trabalho algumas conexões da série de pinturas com conceitos da psicanálise, mas sem inferir sobre o inconsciente da artista ou fazer uma interpretação psicanalítica arbitrária sobre sua obra. Segundo o autor, ao nos depararmos com questões culturais, a teoria deve respeitar a singularidade de cada obra e construir interpretações a partir delas e não as reduzir e adequar aos métodos e teorias preestabelecidos (Frayze-Pereira, 2012). Essa perspectiva se diferencia da forma de trabalhar da psicanálise aplicada que, em geral, interpreta aspectos da obra que são associados à história de vida dos artistas (Frayze-Pereira, 2021).

Dessa forma, a aplicação de uma teoria sem o olhar crítico do contexto histórico e social sobre determinada obra de arte seria apenas transformar a psicanálise em ideologia: "Operação intelectual por excelência da ideologia: a criação de universais abstratos, isto é, a transformação das ideias particulares da classe dominante em ideias universais de todos e para todos os membros da sociedade" (Chauí, 2008, p.86). Tal constatação, nos leva a admitir que existem diferentes formas de fazer pesquisa em artes sendo a psicanálise apenas uma possibilidade de instrumento entre outras. Entretanto, Freud (2010, p.321) a recomendava como um caminho de pensamento pelos "esclarecimentos que [a psicanálise] nos dá sobre o que mais importa ao ser humano, a sua própria natureza, e pelas conexões que revela entre as suas mais diferentes atividades".

Barros (2020) ressalta a importância do conceito de psicanálise implicada, de Frayze-Pereira, como ferramenta para pensar a arte. Para o autor, a arte nos coloca diante da alteridade, abrindo-nos ao que não se reduz ao eu e, justamente por isso, requer interpretação e reflexão para que possamos desfrutar plenamente da experiência estética. “É bom acentuar, com João [Frayze-Pereira], que a experiência estética é eminentemente emocional e, portanto, resiste a qualquer tentativa de explicação segundo princípios puramente racionais” (Barros, 2020, p. 171). Sendo assim, utilizei conceitos da psicanálise para auxiliar esta leitura conjuntamente às minhas impressões sobre as pinturas e aprofundar a compreensão das dimensões psíquicas, históricas e sociais também presentes nesta produção da artista.

Para tanto, iniciei o escrito com algumas reflexões dos dispositivos de poder sobre os indivíduos e como isso se deu em âmbitos da cultura, com referências de Foucault (1988), Hacking (2009) e Mombuca (2021). Após essa apresentação, comento minhas impressões sobre a série de pinturas e possíveis relações com o *triângulo do racismo*, conceito psicanalítico de Grada Kilomba (2019) que traz contribuições ao Complexo de Édipo em relação a violências de opressão, como o racismo, o qual achei de grande relevância para compreender as questões históricas e sociais intrínsecas à produção artística e política de Lia. Finalizo, com algumas reflexões sobre como a artista utiliza a arte como um instrumento de resistência de tomada de poder sobre os imaginários preestabelecidos e sobre as narrativas historicamente silenciadas sobre corpos negros e transgêneros.

II

Foi somente em 2019 que a Organização Mundial da Saúde tirou da sua classificação oficial o CID: *transtorno de identidade de gênero*, que definia como doentes mentais as pessoas transgênero (indivíduos que não se identificam com o gênero que lhes foi atribuído no nascimento). Fato que só ocorre quase 30 anos depois da retirada da homossexualidade

também da lista de doenças e transtornos mentais, em 1990. As duas nomenclaturas, de sexualidade e identidade, foram consideradas psicopatologias e desvios já entre os séculos XIX e XX. Apesar de o Brasil ter despatologizado a vivência de pessoas transgênero e homossexuais, ainda somos um dos países que mais mata trans e travestis no mundo, por exemplo: a expectativa de vida de pessoas trans no Brasil é de 35 anos (Bortoni, 2017).

A obra *História da Sexualidade* de Michel Foucault (1988) oferece uma das mais importantes investigações sobre a constituição da experiência sexual no Ocidente. "Na modernidade, noções como consciência, interioridade e personalidade articularam-se ao desejo, permitindo aos mecanismos de poder produzir verdades que classificavam os sujeitos entre normais e anormais" (Souza; Marinho, 2025, p. 109).

Para Foucault (1988), o Ocidente elaborou toda uma ciência preocupada com o sexo, o que, conseqüentemente, significou a produção de discursos de uma *verdade* sobre a sexualidade. O próprio saber médico, como a psiquiatria, contribuiu para o quadro, como vimos acima. As práticas discursivas, dispositivos e relações de poder foram e são capazes de instituir o que se considera a normalidade dos corpos e da sexualidade em si. Para o filósofo, um dos traços das políticas de poder é a interdição, sob ameaça de castigo que é a própria supressão do indivíduo: "Renuncia a ti mesmo sob pena de seres suprimido; não apareças se não quiseses desaparecer. Tua existência só será mantida à custa de tua anulação" (Foucault, 1988, p. 80). Além disso, acrescenta-se à interdição a lógica da censura ao afirmar o que não é permitido, impedir que se diga e até negar que exista.

[...] do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência. [...] Em face de um poder, que é lei, o sujeito que é constituído como sujeito, — que é "sujeitado" — é aquele que obedece (Foucault, 1988, p. 81).

Sobre a criação de nomenclatura para definir as pessoas, Ian Hacking (2009, p. 120), influenciado pelos escritos de Foucault, questiona: “inventar pessoas está intimamente ligado a controlar?” E argumenta: “Quem somos não é apenas o que fizemos, fazemos e faremos, mas também o que poderíamos ter feito e podemos vir a fazer. Inventar pessoas altera o espaço de possibilidades para se ser uma pessoa” (Hacking, 2009, p. 123). Neste sentido, criar e excluir nomenclaturas sobre identidades e vivências altera a forma como as pessoas se relacionam socialmente, mas o tempo histórico e o contexto político-social em que vivemos também demandam novas nomenclaturas e criam possibilidades de existir. Hacking (2009) chama esse processo de nominalismo dinâmico, onde de tempos em tempos novas nomenclaturas são criadas para encaixar pessoas e as pessoas criam novas maneiras de ser concomitantemente “a categoria e as pessoas inseridas nelas emergiram juntas” (Hacking, 2009, p. 123).

É interessante observar os mecanismos de poder que controlam os sujeitos: ao mesmo tempo em que censuram e negam existências, parecem ter uma quase obsessão – a partir do século XIX – de nomear e classificar os indivíduos a fim de controle, principalmente ao que diz respeito ao sexo. Parece contraditório, mas aqueles que muitas vezes não são nomeados e classificados se tornam a normalidade e as nomenclaturas como vimos são usadas muitas vezes como desvios e patologias pelo racismo científico. “A não-marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho” (Mombaça, 2021, p. 75).

O que nos importa atentar é quais grupos de pessoas são privilegiadas pelos órgãos de medicina, psiquiatria, psicologia e outras áreas de produção de conhecimento? Para além das áreas da saúde, na história da arte, principalmente ocidental, pessoas negras, trans e travestis e outros corpos e vivências dissidentes foram quase totalmente apagadas e quando retratadas eram sexualizadas, objetificadas, subalternizadas e/ou folclorizadas. Muito se dá por conta de um imaginário da arte institucional que seguiu e ainda segue padrões de narrativas imagéticas colonizadas pela arte europeia e estadunidense, onde o corpo do homem cisgênero branco é o mais valorizado (normativo).

Nossas formas são, então, condenadas ao papel de meras duplicações, consideradas dependentes das internacionalizadas pelas culturas metropolitanas. Na arte institucionalizada, não produziríamos imagens, mas reproduzimos. Isso se constitui como um atraso intencional, e o contato brasileiro com os modelos artísticos internacionais seria feito somente a partir dessas cópias, realizadas por artistas acadêmicos em viagens à Europa (Lima, 2023, p. 84).

Os padrões de narrativa representados pelos artistas e legitimados por meio de processos curatoriais ao longo dos anos em galerias e museus, instituições historicamente colonizadoras, são mais um mecanismo de poder e manutenção de controle sobre os indivíduos. Segundo Mombaça (2021), o poder opera por ficções que estão materialmente engajadas na produção do mundo).

Se considerarmos o eixo especulativo canônico difundido pela literatura, pelo cinema e pela arte euroestadunidense em geral, majoritariamente formulado desde as posições de homem, branco, cisgênero e heterossexual, é comum que nos vejamos presas à circularidade do poder, numa espiral distópica capaz de mover-se apenas do controle rumo ao maior controle (Mombaça, 2021, p. 66).

Sobre imagens de violências raciais e transfóbicas que comumente são naturalizadas, Mombaça (2021, p. 72) comenta que “formas de violências e brutalização são de fato parte de um design global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o poder para sê-lo, e contra que tipo de corpos a violência pode ser exercida sem prejuízo à normalidade social”. Design global, meios de divulgação de imagem, no caso deste escrito, as Artes Visuais, ou seja, instituições que têm o poder de manipular as imagens e representações visuais com ficções de normalização e/ou extermínio de determinadas existências. Uma política orientada por categorização dos indivíduos baseada em moldes sexista, racista e classista, por exemplo.

Porém, há um movimento no mercado e nas instituições de arte de repensar as narrativas imagéticas produzidas pela colonialidade, como no caso da última Bienal de Arte de São Paulo (a 36ª edição, que ocorreu de setembro de 2025 a janeiro de 2026) que teve o tema inspirado em versos de Conceição Evaristo¹, propondo reflexões e novos caminhos de resistência. Não que já não houvesse na história circuitos independentes de produção artística de corpos dissidentes e grupos minoritários. Ambientes contra-hegemônicos de arte sempre foram resistência em países colonizados, como no Brasil e na América Latina. A exemplo: grupos de teatros marginais que tinham como método o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, performances artísticas políticas, como do grupo 3nós3 durante a ditadura militar no Brasil (1964-1989), bem como as tradições culturais populares de povos originários e quilombolas.

III

Lia D Castro, como ela mesma se descreve, é uma pessoa pintora, que vem despontando no mercado de arte. Em 2024, teve destaque como uma das mostras individuais no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) no Programa anual sobre Histórias da Diversidade LGBTQIA+. Seu trabalho artístico é resultado da pesquisa realizada conjuntamente com seus clientes em programas de sexo pago, a prostituição, a qual usa como instrumento de coleta de informações com garotos majoritariamente, jovens brancos, cisgênero e de classe média alta. No entanto, suas pinturas da série *Axs Nossxs Filhxs* (Figura 1 e Figura 2), retratam seu corpo e de seus clientes – no caso desta série: garotos negros - numa tentativa de reconstruir o imaginário e a memória por tantos anos dominados por narrativas da branquitude e da cisgeneridade. Dessa forma, indo contra os imaginários preestabelecidos pela sociedade, que a colocam em lugares marginalizados e subalternizados, a artista retrata corpos negros lendo em cenas de afeto e descanso.

¹ Conceição Evaristo (1946-) é uma autora brasileira. É professora, fez faculdade de Letras, mestrado e doutorado, além de ganhar o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura e o Prêmio Jabuti. Suas obras apresentam temas associados à condição da mulher e da pessoa negra na sociedade brasileira.



Figura 1. Lia D Castro. da série *Axs Nossxs Filhxs*, 2021. Óleo sobre tela e esparadrapo, 180 x 260 cm. Fonte: cortesia Martins&Montero, São Paulo.



Figura 2. Lia D Castro. da série *Axs Nossxs Filhxs*, 2023. Óleo sobre tela, 146 x 185 cm. Fonte: cortesia Martins&Montero, São Paulo.

Lia usa a arte para realizar suas fantasias de realização pessoal, cura interna sobre as violências sofridas socialmente e redesenha um imaginário sobre mulheres negras e trans na arte contemporânea.

[Sobre a obra da Lia] trata-se de pontos de partida que mobilizam imaginários pré-existentes, assim como memórias pessoais, transformando-as por meio do diálogo e da relação entre obra e espectador, entre artista e público. [...] Esse exercício de se imaginar no mundo passa tanto por um processo de evocação, análise e recusa de imaginários preestabelecidos, como pela criação de um imaginário ainda não existente (Rjeille, 2024, p. 30-32).

Essa série de pinturas transporta o espectador para a cena. Sentimo-nos como se estivéssemos de frente para o casal deitado no sofá, presenciando um momento de intimidade. Porém, a obra *brinca* com uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que somos convidados a olhar esse momento, somos excluídos da relação de afeto. A única opção aqui é continuar olhando, como um *voyeur*, mas com a segurança de não ser descoberto. O espectador, em relação a essas pinturas da série, se associa quase que como um terceiro excluído, não o conceito da lógica filosófica, mas a ideia da introdução a castração do Complexo de Édipo, de Freud. Não somos mais *um* com a figura materna/feminina, diante dessas pinturas de Lia, nos deparamos com um outro que na posição de quem repousa a cabeça no ventre de uma mulher, é quem recebe a atenção e o afeto. Restando-nos apenas continuar olhando passivamente.

A cena de uma mulher negra maternando um garoto branco, historicamente, poderia ser associada às negras escravizadas, que por muito foram Mães de Leite, ou Amas de Leite, mas nestas pinturas quem está na posição de ser acolhido é um garoto negro e não um branco. Lia, por meio dessa delicada série, também reconta uma parte cruel da história do colonialismo, onde as mulheres negras forçadas a maternar bebês brancos eram obrigadas a se desvincular de seus próprios filhos.

Durante o colonialismo, seu trabalho [das mulheres negras] foi usado para nutrir e prover a casa branca, enquanto seus corpos foram usados como mamadouros, nos quais as crianças brancas sugavam o leite. Existem imagens muito imponentes de negritude e maternidade (Kilomba, 2019, p. 92).

Sobre a triangulação do espectador com a cena das pinturas, Grada Kilomba (2019) tece alguns comentários sobre o Complexo de Édipo e sua relação com o racismo. A autora argumenta que o *modus operandi* da branquitude é colocar pessoas negras sozinhas excluídas, enquanto pessoas brancas se unem como um coletivo, assim se sentem seguras para que o racismo cotidiano seja cometido, a essa ideia ela intitula de *triângulo do racismo* (Kilomba, 2019). Ainda sobre a dinâmica do complexo de Édipo e a agressão ao Outro racial, Kilomba (2019, p. 90) descreve:

A agressão direcionada à/ao “Outra/o” racial satisfaz a pulsão destrutiva do sujeito branco direcionado aos seus próprios pais. O sujeito branco satisfaz aparentemente seu ódio reprimido pela/o mãe/pai somente através do assassinato real e simbólico da mulher negra/homem negro. Isso permite que sentimentos positivos pela família se mantenham intactos, enquanto laços afetivos ambivalentes com a mãe/pai são permitidos aparecer – como uma fantasia inconsciente da invasão racial – por meio de objetos substitutos.

Em outras palavras, um homem negro torna-se um elemento de ódio que substitui os reais rivais, os pais da pessoa branca que está cometendo racismo. E a mulher negra seria o objeto de desejo, a mãe. Dentro do *triângulo do racismo*, o sujeito branco impossibilitado de atacar/desejar seus progenitores (pelo menos não sem que seja penalizado) se sente autorizado, a partir do *pacto narcísico da branquitude*², a atacar e a sexualizar um homem negro e/ou uma mulher negra, e assim encontrar um meio de satisfação das suas pulsões infantis reprimidas de forma social-

² Conceito de Cida Bento (2022) em *O Pacto da Branquitude* que descreve um acordo tácito e não verbalizado entre pessoas brancas para manter privilégios, perpetuando o racismo estrutural através do silêncio e da cumplicidade em espaços de poder, assim, privilegiando indivíduos brancos.

mente aceita (Kilomba, 2019). A autora acrescenta que para Frantz Fanon (1967) o complexo de Édipo é virtualmente um fenômeno ocidental, que para um indivíduo negro o conflito não se dá pela rivalidade criança-pai/mãe, mas sim em relação a branquitude (Kilomba, 2019).

Uma família negra colonizada não reflete a nação colonizadora; a luta de Édipo não permite que a criança negra ganhe poder em uma sociedade colonial comandada por sujeitos brancos. Há uma desarmonia entre a socialização da infância e as expectativas da vida adulta e, como um resultado disso, argumenta Fanon, o conflito surge não do grupo de parentesco, mas a partir do contato com o mundo exterior branco (Kilomba, 2019, p. 91).

Nesta perspectiva, a relação das pinturas de Lia D Castro e as teorias de Fanon (1967) e Kilomba (2019) podem nos fazer repensar essa triangulação dentro da família burguesa europeia, na qual Freud se baseou para conceber sua teoria. Essa configuração caberia em contextos de vivências de pessoas excluídas e não aceitas em seus núcleos familiares ou em sociedades com modos de vida comunitários? Como pontua Fanon (1967), talvez o conflito não seja só sobre os genitores, mas se estenda sobre mecanismos de poder e controle. Lia, travesti preta e prostituta, ao se pintar em momentos de afeto, vai contra padrões de imaginários sociais preestabelecidos que marginalizam e objetificam pessoas racializadas (Rjeille, 2024). Em sua série *Axs Nossxs Filhxs*, que tem em seu título uma espécie de homenagem aos filhos de pessoas pretas e trans (que pode se referir tanto às duas pessoas retratadas, como também a um terceiro excluído da cena), nos faz refletir sobre as duas instâncias do complexo, a parentalidade, e a outra, implícita: o contato com a branquitude e a cisgeneridade.

A artista nos coloca frente a um casal cis-trans racializado em um momento íntimo, sem que um terceiro, uma metáfora para a branquitude/cisgeneridade, interrompa essa vivência. Nesta série de pinturas, Lia inverte a lógica do *modus operandi* pelo qual pessoas brancas/cisgêneras se unem para cometer racismo e/ou transfobia com pessoas excluídas, vulneráveis. Não há quem possa impedir o casal dessa vivência retratada em suas pinturas, estamos excluídos da cena,

nos restando apenas a contemplar uma narrativa de afeto e ternura outrora silenciada e categorizada por muitos anos como desviante. Lia nos coloca frente a novas-velhas possibilidades de existência, ela não inventa novas pessoas como no nominalismo dinâmico de Hacking (2009), mas representa em cores suas próprias experiências que foram historicamente censuradas e interditadas, ela toma as narrativas imagéticas para si.

Ao pintar a óleo corpos considerados dissidentes em telas (técnica artística por excelência academicista), Lia subverte esse suporte e reconstrói imaginários coletivos de corpos historicamente oprimidos pela colonialidade. Ao fazer isso, usa da mesma técnica que há muitos anos compartilhou imagens de narrativas de poder que apagou e manipulou vivências outras que foram consideradas não normativas. Além disso, ao utilizar em suas pinturas pedaços de esparadrapos - que popularmente chamamos de *curativos* - para retratar suas vestimentas, evoca tudo aquilo que foi ferido e precisou ser curado. Leio a utilização do esparadrapo pela artista: com se apropriar e subverter aquilo que por muito tempo a feriu, transformando-o em adereço/arte, como no longo vestido branco presente em sua pintura (Figura 1).

Esse trecho a seguir com palavras da também artista, Jota Mombaça, vai de encontro com o que acredito que a série *Axs Nossxs Filhxs* da Lia consegue retratar muito bem em imagens:

Escrevo agora para os brancos – para os homens brancos, bem como para todas as gentes brancas – cuja brancura é menos uma cor e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo: nós vamos nos infiltrar em seus sonhos e perturbar seu equilíbrio.

[...] Para cada pessoa cisgênera que olha a si e se vê como norma, e assim olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte recado: nós vamos desnaturalizar a sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação (Mombaça, 2021, p. 74-75).

“Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial de violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio” (Mombaça, 2021, p. 75). Seguindo o argumento de Mombaça (2021), as mulheres e os homens que se viam amplamente retratados em museus e instituições culturais devem começar a serem lidos como homens cis brancos e mulheres cis brancas e não apenas como homem ou mulher, como se fossem representações universais. Neste sentido, a obra de Lia nos convoca como espectadores a questionar e reconhecer como determinados imaginários e narrativas foram historicamente legitimados, enquanto outros foram silenciados. Nos cabe perceber que aquilo que por muito tempo foi apresentado como universal corresponde, na verdade, a uma posição privilegiada específica marcada por um sistema de hierarquização dos corpos.

IV

O contato com a alteridade perante uma obra de arte é fundamental para nos implicarmos, como evoca o conceito de psicanálise implicada. Na medida em que a experiência estética nos convoca a um encontro com aquilo que é outro, exige uma postura do espectador de abertura e interpretação para usufruir de sua potência transformadora. Se a partir do momento em que uma variedade de corpos e maneiras de existir vêm sendo retratados e vistos em museus e galerias, podemos esperar que o público comece a refletir sobre essas histórias silenciadas e assim possibilitar uma melhor redistribuição de poder sobre as narrativas visuais? O contato com a arte e consequentemente com a alteridade é capaz de reconstruir imaginários coletivos e ressignificar memórias de violências históricas? Não serei capaz de responder essas questões tão profundas neste escrito, mas acredito que o trabalho de Lia nos convida a essa reflexão.

Concluo que tanto em sua pesquisa, na qual Lia utiliza a prostituição como instrumento de contato e coleta de informação com garotos, como em suas pinturas, a artista utiliza a arte como ferramenta de contato com a alteridade e de transformação das narrativas

imagéticas sobre corpos colonizados. Suas obras têm a capacidade de deslocar o espectador de uma posição de centralidade do mundo e colocar frente a questões históricas pendentes de reparação. Dessa forma, sua produção artística constitui uma estratégia de resistência, ao tensionar narrativas hegemônicas promovendo uma reconstrução de imaginários preestabelecidos.

Finalizo esta leitura da série de pinturas *Axs Nossxs Filhxs*, me implicando no lugar de espectadora e pesquisadora branca cisgênera. Reflexão crítica que a experiência estética com as obras da Lia nos convida a fazer. Perante suas telas, só nos resta questionar, como sugere Isildinha Baptista Nogueira: que racista sou eu? (Bernardi e Vannuchi, 2025). Também podemos estender: que transfóbica sou eu? Uma vez que somos todos atravessados pelo racismo, pela transfobia e por outras formas de dominação e hierarquização de corpos, não há como negar os conflitos internos e externos que deles decorrem, e sim nos questionar e trabalhar com eles. Assim, a experiência estética pode constituir um espaço de implicação crítica, no qual somos chamados a confrontar as normas que organizam nossas formas de ver, representar e interpretar o mundo.

REFERÊNCIAS

BARROS, Elias Mallet da Rocha. Pensar é uma forma de resistir ao obscurantismo. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 165-179, 2021. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2021000100012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 jun. 2026.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDI, Flávia; VANNUCHI, Maria Beatriz. Que racista eu sou? A clínica do sujeito negro: entre a experiência e a subjetividade - entrevista com Isildinha Baptista Nogueira. **Intercambio Psicoanalítico**, v. 16, n. 2, p. 158-166, 2025. Disponível em: <https://intercambiopsicoanalitico.org/ojs/index.php/IPSI/article/view/449> . Acesso em: 12 jun. 2026.

BORTONI, Larissa. 35 anos é a expectativa de vida de transexuais no Brasil. **Geledés**: Instituto da Mulher Negra, 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/35-anos-e-expectativa-de-vida-de-transexuais-no-brasil/> . Acesso em: 10 fev. 2026.

CHAUÍ, Marilena. A concepção marxista de ideologia. In: CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

FANON, Frantz. **Black Skin, White Masks**. London: Grove Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Psicanálise e cultura da imagem: psicanálise aplicada | psicanálise implicada. In: MONTAGNA, Plínio (org.). **Dimensões da Psicanálise**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, 2012.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. Estudo controverso permitiu a Freud pensar a psicanálise com Da Vinci: psicanálise aplicada, psicanálise implicada. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 147-164, 2021 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2021000100012&lng=pt&nrm=iso

cript=sci_arttext&pid=S0486-641X2021000100011&lng=pt&nrm=iso .
Acesso em: 12 jun. 2026.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HACKING, Ian. Inventando pessoas. In: HACKING, Ian. **Ontologia histórica**. São Paulo: Editora Unisinos, 2009.

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

LIMA, Carolina Rodrigues de. Artes, maternagem, territorialidade: as narrativas contra-hegemônicas na produção artística de Márcia Falcão. **Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 81-94, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/45993> . Acesso em: 22 dez. 2025.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma distribuição de gênero e anticolonial da violência. In: MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RJEILLE, Isabella. Por uma redistribuição de imaginários. In: BRITTO, Glauceia Helena; RJEILLE, Isabella (org.). **Lia D Castro**: em todo e nenhum lugar. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2024.

SOUZA, Antônio; MARINHO, Cristiane. A genealogia do desejo na história da sexualidade de Michel Foucault. **ARGUMENTOS - Revista de Filosofia/UFC**, Fortaleza, ano 17, n. 1, p. 108-117, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/95552> . Acesso em: 14 jan. 2026.

Raquel Benato Rodrigues da Silva é mestra e doutoranda em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano pela Universidade de São Paulo (USP), com fomento do CNPq (140694/2025-0). Possui graduação em Artes Visuais com habilitação em Pintura pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP). Atua na interface entre artes, psicologia e educação com interesse em temas como infância, gênero, memória, movimentos sociais e direito à cidade.

Email: raquelbenato@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3112-4914>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6795245970999838>

Artigo recebido em 11.02.2026. Aceito em 08.06.2026.

SUBVERTENDO O ARQUIVO: SOBRE ARTE E POLÍTICA ECOLÓGICA

Amanda Boetzkes

Resumo: A partir do arquivo de Lucy R. Lippard, uma das mais influentes críticas a teorizar *earthworks*, Amanda Boetzkes sugere como as coleções de arquivos de arte norte-americana podem ser utilizadas para escrita de uma história da arte e do ambiente adequada para o momento de mudança climática em que vivemos. Ao associar nossa conceitualização e resposta à atual situação climática aos movimentos artísticos da década de 1960, documentados nos arquivos, a autora destaca como o arquivo de Lippard pode ser visto como um emaranhado entre ecologia e estética que oferece sensibilidades alternativas para o envolvimento com o meio ambiente. Com isso, abre caminhos para o desenvolvimento de uma história da ecologia política no cerne da história estética da arte ambiental.

Palavras-chave: Arquivo. Ecologia. Lucy Lippard. Arte Ambiental. Antropoceno.

UNDERMINING THE ARCHIVE: ON ART AND POLITICAL ECOLOGY

Abstract: Drawing from the archive of Lucy R. Lippard, one of the most influential critics to theorize earthworks, Amanda Boetzkes suggests how archival collections of North American art can be used to write a history of art and the environment appropriate for the climate-changing moment we are living in. By associating our conceptualization and response to the current climate situation with the artistic movements of the 1960s, documented in the archives, the author highlights how Lippard's archive can be seen as an entanglement between ecology and aesthetics that offers alternative sensibilities for engaging with the environment. In doing so, she opens avenues for the development of a history of political ecology at the heart of the aesthetic history of environmental art.

Keywords: Archive. Ecology. Lucy Lippard. Environmental Art. Anthropocene

Os arquivos carregam hoje uma importância política renovada. Em 2016, sob a ameaça de que o governo dos Estados Unidos destruiria provas documentadas das alterações climáticas, cientistas norte-americanos começaram a salvar arquivos digitais da Agência de Proteção Ambiental e de outras fontes de dados científicos em servidores privados¹. A iniciativa deles aponta para uma questão que está no âmago da atual condição ecológica: como é possível fundamentar e documentar afirmações de verdade objetiva em face à crise ambiental? Pois não somente os fatos científicos são contestados politicamente e o conhecimento público está coagido pela possibilidade de censura e apagamento, como também estamos reconsiderando os instrumentos e práticas através dos quais o conhecimento é reafirmado. As conexões causais entre regimes políticos e ciclos de retroalimentação ambiental destrutivos nunca pareceram mais evidentes nem mais evasivas. Nós também estamos sendo confrontados com um paradoxo: os cientistas entendem a precariedade ecológica do planeta, mas o seu conhecimento não pode alterar as intervenções humanas no ambiente que já levaram a extinções em massa. Ao que parece, já é tarde demais para mudar para uma perspectiva ecológica.

Como as coleções de arquivos de arte norte-americana podem ser utilizadas para a escrita de uma história da arte e do ambiente adequada para um momento tão precário? Como podemos descobrir uma história da ecologia política no cerne da história estética da arte ambiental? Eu sugeriria que a nossa atual conceitualização e resposta a essa situação tiveram origem nos movimentos artísticos da década de 1960, documentados nos arquivos. No que se segue, considero os documentos de Lucy R. Lippard como um recurso para entender a compreensão e co-implicação da arte e da ecologia política no século XXI. Lippard é uma das mais prolíficas e influentes críticas a teorizar *earthworks* e práticas artísticas ecológicas. Ela abordou esse gênero através de uma análise de práticas que contemplam a paisagem industrial, a arte da representação, o meio ambiente e a política enquanto um domínio compartilhado

¹ Ver Brady Dennis, "Scientists Are Frantically Copying US Climate Data, Fearing It Might Vanish Under Trump." **Washington Post**, December 13, 2016, <https://www.washingtonpost.com/news/energy-environment/wp/2016/12/13/scientists-are-frantically-copying-u-s-climate-data-fearing-it-might-vanish-under-trump/>

de investigação. Os amplos escritos e entrevistas de Lippard também apontam para o seu investimento na composição de coletivos políticos como parte integrante da crítica de arte, e estes podem ser investigados pela sua história de ações ecológicas coordenadas.

O arquivo de Lippard pode ser "subvertido" em busca de suas propostas ecológicas: gestos e posturas que estabelecem uma base estética para a criação de posições políticas em relação a ambientes problemáticos e tóxicos. Meu uso do termo "subverter" deriva do seu livro *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*², que traça a mudança dos tipos de uso da terra realizados pelas primeiras mineradoras locais para o das corporações multinacionais. O conceito do título³ se refere à disseminação de infraestruturas de mineração industrial nos EUA, o que leva à degradação dos ecossistemas. O termo descreve também a prática de Lippard de escavar histórias políticas do uso da terra para revelar resistência aos monopólios de extração de recursos. Ela constrói sua versão alternativa da paisagem norte-americana através de imagens, mapas, lugares, iniciativas artísticas e protestos. Em vez de minerar diretamente os artigos de Lippard em busca de conhecimento objetivo que destine o planeta a um desfecho apocalíptico, eu *subverto* o arquivo dela para colocar em primeiro plano o terreno político ativo da sua ecologia.

Uma das mais significativas contribuições para o pensamento ecológico contemporâneo vem da escritora, cientista e ecologista norte-americana Rachel Carson, com seu livro inovador *Primavera Silenciosa* (1961)⁴. Carson traça os efeitos sistemáticos do inseticida DDT, abordando as consequências de duas ações desde o "reino do solo" até as organizações nacionais do agronegócio. *Primavera*

² Lippard, Lucy. **Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West**. New York: The New Press, 2014.

³ Apesar da perda da relação entre "mine" (extrair, escavar, minerar) e "undermine" (minar, debilitar, escavar por baixo) como no original, optou-se aqui pela tradução de *undermine* por *subverter* e não por *minar* por entender que se relaciona de forma mais adequada com a proposta de Amanda Boetzkes. Entre as acepções do Houaiss para *subverter* está a de revolver de baixo para cima, a de modificar ou destruir (algo estabelecido), realizar transformações profundas; revolucionar <s. a a ordem> <s. a verdade científica> <s. a religião>.

⁴ N. da T.: Em português ver: Carson, Rachel. **Primavera Silenciosa**. Tradução: Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Gaia, 2010.

Silenciosa combina o científico com o estético, já que Carson não somente explica as relações simbióticas dentro de um ecossistema, mas narra com beleza vívida os emaranhados que atravessam fronteiras químicas, geográficas, sociais e políticas. A dimensão estética do livro repousa na sua abrangência de escalas e perspectivas para revelar as ressonâncias entre elas enquanto uma complexa orquestra que anima o mundo dos insetos, dos pássaros, dos rios e, no fim das contas, da esfera política dos humanos. Carson antecipa, portanto, outro livro influente de teoria crítica, *As três ecologias* (1989)⁵, no qual o filósofo Félix Guattari afirma a interdependência entre três esferas da atividade ecológica: o meio ambiente, o social e o subjetivo.

Da mesma maneira, Lippard adota uma abordagem holística para refletir sobre a relação entre ambiente, indústria cultural e identidade. *Undermining* é a culminação de uma carreira de entendimento da estética da paisagem de uma perspectiva topológica. Ou seja, Lippard está sintonizada com os agentes ambientais – orgânicos e sintéticos, humanos e tecnológicos, pessoais e políticos – que moldam o território ao longo do tempo e através das nossas lentes históricas. Sua análise se concentra em como a infraestrutura cresce no território, como a terra se transforma à medida que sua matéria orgânica vai se fundindo com o concreto, com o plástico e outras substâncias manufaturadas. Aqui, a colisão de natureza e indústria é a base para a estética politicamente engajada de Lippard. Por exemplo, ela abre o livro com uma discussão sobre uma mina de cascalho em sua cidade natal, Galisteo, Novo México. O cascalho natural consiste em detritos geológicos formados pela erosão ao longo de milênios, mas hoje a maior parte do cascalho é fabricada industrialmente, feito pela explosão de rocha com dinamite, usando água para separá-la de seu filão principal. O poço de cascalho é, portanto, uma metáfora adequada para a fusão de forças geológicas e industriais e para a crescente falta de distinção entre paisagens naturais e manufaturadas. Lippard observa,

5 N. da T.: Em português ver: Guattari, Félix. **As três Ecologias**. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Revisão da tradução: Suely Rolnik. Campinas, SP: Papirus, 1990.

se o lugar não está fervilhando com máquinas, não está claro se o poço é industrial ou natural, recentemente aberto para fins lucrativos ou erodido pelo vento e pela água ao longo de milhões de anos, ou se é arte – grandes produções ao ar livre chamadas pela primeira vez de *earth art* nos anos 1960... Os poços de cascalho transformam o passado geológico incompreensivelmente distante em futuros duvidosos (Lippard, 2014, p.13-14).

A localização da paisagem numa virada crucial – em que tempo geológico e histórico recebem atenção crítica e o futuro é periclitante – liga as reflexões de Lippard com a teorização recente das condições ecológicas através das lentes do Antropoceno, uma era geológica marcada pela massiva e permanente intervenção humana no ambiente, ou o Capitaloceno, a especificação de que essas intervenções foram estimuladas pela economia capitalista⁶. Nesse sentido o seu arquivo é uma fonte preciosa para explorar o potencial eco crítico da história da arte e da prática artística.

Entre os rascunhos de manuscritos, correspondência e materiais de divulgação de exposições nos documentos de Lippard você encontra um valioso catálogo de gestos políticos de artistas e críticos dos quais Lippard derivou sua inspiração. Algo digno de nota são os *stills* de filmes de faroeste em preto e branco, um testamento da sua paixão de longa data pelo oeste norte-americano e pela estética de sua paisagem. Quando esse material é lido cuidadosamente, fica claro que Lippard desenvolveu uma postura política e feminista a partir das cenas dos fora-da-lei, pistoleiros, heróis e heroínas. A partir destes *stills* e de um igualmente dramático grupo de fotografias de artistas com seu trabalho, Lippard combinou um conjunto de gestos que catalisaram uma politizada forma de crítica e de prática curatorial.

⁶ Ver: Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtuhulucene* (Durham, NC: Duke University Press, 2016); e Jason W. Moore, ed., *Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History and the Crises of Capitalism* (Oakland, CA: PM Press, 2016). N. da T.: Em português: Haraway, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes no chthuluceno**. Tradução: Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1, 2023. Moore, Jason W. *Antropoceno ou Capitaloceno?: Natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução: Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Editora Elefante, 2022.



Figura 1. Roy Rogers, Dale Evans e Margaret Dumont em *Sunset in El Dorado*, 1945. Impressão em gelatina de prata. Fonte: Lucy Lippard R. Lippard Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Uma outra maneira de dizer isso é que Lippard estava tratando dos gestos como um meio político, e coextensivamente de como a política é parte integrante de desenvolvimento estético. Tal afirmação exige a ressalva de que, embora um gesto possa ser um meio para a política e estética, não é nem um meio estético para um fim político, nem um fim estético sem meios políticos. O filósofo Giorgio Agamben trata dessa triangulação entre política, estética e gesto postulando que gestos não meramente abraçam a convenção social mas também podem agir como um veículo de mudança política. "O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta" (Agamben, 2008, p. 59)⁷. No gesto, uma ação é mantida em sua história e *ethos*,

⁷ N. da T.: A tradução do trecho de Agamben citado por Boetzkes foi retirada da tradução do texto para o português feita por Vinícius Nicastro Honesko. Ver Agamben, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731>. Acesso em 2 de março de 2026.

mas, no entanto, move o pensamento na medida em que “é um processo de tornar visível um meio”. Em resumo, os gestos podem revelar as maneiras como o corpo exerce a si mesmo enquanto relação social e ferramenta política.

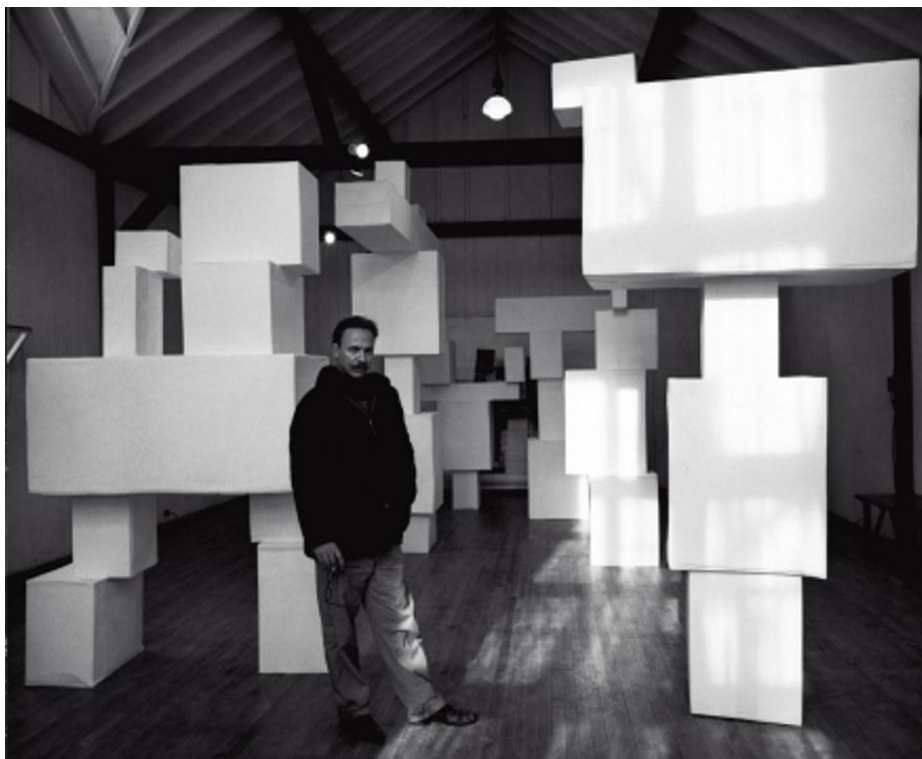


Figura 2. Hans Namuth: *Lyman Kipp, Bennington College*, 1960. Impressão em gelatina de prata. Fonte: Lucy Lippard R. Lippard Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution. 1991 © Hans Namuth Estate.

Considere a fotografia de Lippard de Lyman Kipp em seu estúdio em Bennington College, em 1960, feita por Hans Namuth. Em meio a um conjunto de suas construções iluminadas por um jogo de luz solar salpicada fluindo pelas janelas fora da moldura da imagem, Kipp exala um comando sombrio do espaço, sua pose angular alinhada à divisão geométrica das esculturas. A fotografia de Namuth é uma figuração mitológica de Kipp enquanto um comandante sereno e tático da ordem espacial. Lippard estava profundamente sintonizada na forma como tais

imagens poderiam ser utilizadas numa visão curatorial de posturas retóricas; na verdade, um de seus primeiros projetos foi a marcante exposição de escultura minimalista *Primary Structures* (1966)⁸. Mas é a retórica implícita da pose que se destaca com mais força em seu arquivo. Lippard lê essas disposições enquanto formas de conhecer e compor o mundo.



Figura 3. Jean-Jacques Lebel: *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* [fotografia de autoria desconhecida], 1962. Happening, Galerie Raymond Cordier, Paris, Fonte: ucy Lippard R. Lippard Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Lippard também coletou diversas fotografias documentando um *happening* performado em 1962 pelo artista e ativista francês Jean-Jacques Lebel, em Paris, chamado *Pour conjurer l'esprit de catastrophe*. A obra conceitual apresentava uma reconstituição do Vienna Summit, em 1961, no qual duas mulheres fazendo *topless* sentavam em uma banheira usando máscaras com caricaturas de John F. Kennedy e Nikita Khrushchev

8 Ver Kynaston McShine, *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (New York: Jewish Museum, 1966).

engajados em negociações diplomáticas, seus corpos manchados de sangue e repletos de recortes de jornais relacionados à crise cubana dos mísseis⁹. Uma das fotografias de Lippard captura os personagens de Kennedy e Khrushchev profundamente envolvidos um com o outro (Kennedy se inclina para frente para encontrar o olhar de Khrushchev, que está sentado na beira da banheira olhando para Kennedy, com os braços gesticulando). A imagem resume as tensões políticas desse momento histórico, entre as quais tinha destacada importância a emergência de um ativismo feminista que convergiu com as solidariedades de outros movimentos sociais, incluindo o desarmamento nuclear e os protestos estudantis de Paris, em 1968 (mesmo ano que o *happening* de Lebel foi lançado em filme nos Estados Unidos). Situa-se na encruzilhada entre a investigação de Lippard sobre história política da Europa do pós-guerra e o manancial da política interseccional que guiaria o seu pensamento nas décadas seguintes, incluindo o feminismo, a descolonização e a ecologia global.



Figura 4. Walter De Maria: *Mile Long Drawing* [Fotografia de autor desconhecido], 1968. Impressão em gelatina de prata. *Earth sculpture* que consiste em duas linhas de giz paralelas, com 10 centímetros de largura, separadas a 3,6 metros e com 1,6 quilômetros de comprimento localizada no deserto de Mojave. Fonte: © Estate of Walter De Maria.

⁹ A inscrição no verso da imagem descreve seu tema como Khrushchev e Kennedy "no banho de sangue internacional". Dentro da dinâmica do drama, o sangue teria espirrado e se espalhado na proporção direta aos movimentos e gestos físicos das mulheres.

A noção de que um gesto pode ter peso político é central no argumento da historiadora de arte Jane McFadden em *Meaningless Work* (2016), sobre as performances de Walter de Maria na paisagem no final da década de 1960. McFadden argumenta, por exemplo, que a postura do artista em uma fotografia do seu *Mile Long Drawing* carrega diversas camadas de significado, ressoando as mitologias do oeste americano e o conflito no Vietnã. Essa imagem de Maria deitado e prostrado no deserto de Mojave, perpendicular às linhas de giz que ele desenhou no chão, evoca ao mesmo tempo as consequências de uma troca de tiros no velho oeste e imagens de mídias contemporâneas de ativistas antiguerra, forçados pela polícia a se deitarem no chão. O gesto de Maria combina uma imagem idealizada do passado (quando era claro quem era bandido e mocinho) com a perturbadora violência do presente político.

É com sensibilidade à relação entre posição corporal e ambiente que podemos ler as políticas da imagem nos artigos de Lippard. Ao longo da década de 1970, Lippard tornou-se cada vez mais envolvida na construção de um contexto crítico para o feminismo global. Em seu arquivo encontramos a coleção fascinante de fotografias de divulgação de uma exposição em 1970 intitulada *Woman*, no *New York Cultural Center*. A mostra exibiu mais de quinhentas fotografias de mulheres de diversas idades, etnias e origens, em gestos e posturas variadas¹⁰. Na coleção de Lippard, essas imagens capturam o *ethos* de um movimento feminista emergente e o senso de possibilidade de ver as mulheres através uma perspectiva alternativa da sua agência figurativa e facial. Uma dessas imagens, com a legenda “Fotografia de duas mulheres velhas tirada no Kansas pelo fotógrafo estadunidense Yale Joel”, convida a um olhar que intervém na convenção patriarcal que organiza a imagem visual. Aqui, duas mulheres olham por uma janela aberta, suas expressões unidas por sorrisos radiantes enquanto uma gesticula, com as mãos estendidas, para um objeto invisível na direção do espectador. A sugestão indica companheirismo, inteligência, humor e, para além de tudo isso, união. A solidariedade feminina é lançada a partir da direção partilhada da sua

¹⁰ Essa exposição foi realizada de 2 de setembro a 8 de novembro, em 1970. É possível ver o comunicado da imprensa que acompanha a fotografia de Joel nos arquivos de Lippard e “Best Bits for the Sisters” na *New York Magazine* de 31 de agosto de 1970. p. 49.

atenção, mas também das posições físicas distintas e complementares das mulheres, uma situada dinamicamente com a linha diagonal de seus antebraços e mãos ativando a conexão entre ambas, a outra em pose confortável, com as mãos no colo, apreciando a exegese de sua companheira. Esta cena do meio-oeste é um contraponto notável às clássicas fotografias da era da depressão como a de Dorothea Lange, *Migrant Mother* (1936), um retrato que personificava o desespero de uma crise ecológica do início do século vinte alimentada por causas naturais e culturais.



Figura 5. Yale Joel: *Photograph of Two Old Women, Taken in Kansas*, n.d. Impressão em gelatina de prata. Fonte: Lucy R. Lippard Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

As políticas do feminismo, da diversidade cultural global e da política ambiental convergem no livro de Lippard *Partial Recall*, de 1992, no qual a autora reúne um conjunto de fotografias históricas de indígenas norte-americanos e convida artistas e escritores

nativos norte-americanos contemporâneos a fornecer uma reação a essas imagens. Diversidade cultural e ambiental, da mesma forma, são o centro de *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society* (1997), no qual ela discute sensibilidades paisagísticas históricas e contemporâneas entre culturas e geografias. Seja como colecionadora, curadora ou editora, a estética ambiental de Lippard foi informada pelo posicionamento dos corpos dentro de uma política ecológica.

Entre o final da década de 1960 e o início da década de 1990, o comentário multifacetado a respeito de identidades políticas, ativismos ambientais e guerras culturais influenciou muitos artistas conceituais. Mel Chin, por exemplo, concebeu uma prática artística poderosa animada por personas, gestos corporais e imagens que criaram uma ecologia política dos ambientes. Chin é mais conhecido por *Revival Field* (1991 - em andamento), um *site-specific* fundamental no qual tratou um terreno tóxico (no aterro de Pig's Eye, localizado na planície de inundação do Mississippi, perto de St. Paul, Minnesota) usando plantas hiper-acumuladoras para extrair metais pesados do solo. O valor de *Revival Field* se baseia não apenas no local, mas também na contribuição coletiva das pessoas (cientistas, membros da comunidade e partes interessadas do governo) que participaram da reabilitação e estão envolvidos na sua contínua manutenção.

As intervenções artísticas de Chin contemplam as arenas políticas e sociais que determinam a forma e a condição dos ambientes. Tomemos, por exemplo, uma breve sinopse nos arquivos de Chin de um filme que o artista propôs fazer em 1983. É curto – pouco mais que uma página – e descreve quatro personagens: William Cage, que trabalha para a “Corporação Central”, tendo tentado se infiltrar nela e desmantelá-la nos seus primeiros dias de ativismo político até admitir a sua derrota nessa empreitada; sua antiga namorada, Katherine Hellinger, que “escalou a escada corporativa e agora é a cabeça mais calculista e poderosa” da companhia; Kurt, um vagabundo e “Diógenes moderno” que considera Cage como o último homem honesto; e um Camaleão que assume a aparência de Cage para realizar atos de terrorismo “calculados para trazer à luz as evidências necessárias para minar a corrupção e o poder mal aplicado.” No fim das contas, é revelado



Figura 6. Mel Chin: *Revival Field, Pig's Eye Landfill, St. Paul, Minnesota, 1991-*. Plantas e cercas industriais em um aterro sanitário de resíduos tóxicos. Imagem retirada do site do Materials.
Fonte: <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>.

que o Camaleão vinha trabalhando em conjunto com Katherine. Chin descreve a dinâmica quádrupla do drama através de uma série de parágrafos curtos, cada um descrevendo um personagem e seu relacionamento com os outros. Em outras palavras, enquanto o filme narra o desaparecimento de uma corporação multinacional insensível que explora países “subdesenvolvidos”, este empreendimento é o resultado da interação social – e, em última análise, da cooperação política – entre os personagens. O objetivo de Chin é colocar em primeiro plano as relações sociais como uma forma política e estética. Os gestos entre os personagens são mecanismos de mudança política.

Voltando ao meu ponto inicial – que o estatuto precário dos arquivos demonstra uma ruptura entre o conhecimento científico relativo a nossa condição ecológica contemporânea e as possibilidades de criar mudanças significativas através do ativismo político –, podemos agora repensar esta situação. Minha jornada pelos arquivos de Lippard e Chin revelou o potencial dos gestos curatoriais, artísticos e críticos para

promover transformações políticas, sociais e ambientais. Mais do que simplesmente preservar fatos objetivos, o arquivo revela o emaranhado entre ecologia e estética e apresenta respostas estéticas correspondentes (na forma de gestos, posturas e cenários sociais) que propõem sensibilidades alternativas para o envolvimento com o meio ambiente. Assim, o arquivo conserva uma história das possibilidades políticas na arte que desenvolvem a nossa relação estética com o mundo natural.

Tradução: Taís Cardoso
Revisão: Fercho Marquéz-Elul

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notes on Gesture. In: **Means Without End**: Notes on Politics. Tradução Vincenzo Nibetti and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 49-61.

CARSON, Rachel. **Silent Spring**. New York: Houghton Mifflin, 2002.

GUATTARI, Félix. **The Three Ecologies**, trans. Ian Pindar and Paul Sutton. London: Bloomsbury, 2000

LIPPARD, Lucy. (Org) **Partial Recall**. New York: New Press, 1992.

LIPPARD, **The Lure of the Local** : Senses of Place in a Multicentered Society. New York: New Press, 1997.

LIPPARD, Lucy. **Undermining**: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West. New York: The New Press, 2014.

MCFADDEN, Jane. **Walter de Maria**: Meaningless Work. London: Reaktion Books, 2016. p. 87-90.

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

MOORE, Jason W. (Org). **Anthropocene or Capitalocene?**: Nature, History and the Crises of Capitalism. Oakland, CA: PM Press, 2016.

Site consultado

<https://melchin.org/oeuvre/revival-field/> – Acesso em: 6 de janeiro de 2019.

Amanda Boetzkes. É teórica de estética e arte contemporânea e professora de Teoria e História da Arte na Universidade de Ghelph. Vive em Toronto, no Canadá. Em sua pesquisa e pensamento crítico tem refletido sobre a relação entre percepção e representação, teoria da consciência e ecologia. Tem analisado as expressões e interpretações complexas que compõem os ecossistemas (locais de troca entre humanos e não humanos), concentrando-se em padrões de resíduos humanos, na economia global de energia, na necropolítica, na extinção e em atos decoloniais. É autora de *Plastic Capitalism: Contemporary Art and the Drive to Waste* (MIT Press, 2019), *The Ethics of Earth Art* (University of Minnesota Press, 2010), e *Ecology: Vision and the Planetary of Art*, a ser lançado em breve. Email: amanda.boetzkes@uoguelph.ca
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2367-3658>

Taís Cardoso. Doutoranda e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS, na área de concentração de História, Teoria e Crítica da Arte. Bacharela em Ciências Sociais, pela UFRGS. É membro dos Grupos de Pesquisa Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos. Atua com curadoria e escrita no campo da arte contemporânea. Se interessa especialmente por processos artísticos site-specific com abordagens multiespécies e queer que se relacionem direta ou indiretamente com o novo regime climático e suas materialidades. Email: taiscardosoh@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6337-8850>
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6390985326500316>

Origem do artigo:

BOETZKES, Amanda. **Undermining the Archive:** On Art and Political Ecology. *Archives of American Art Journal* 59.1 (Spring 2020): 92-101. Disponível em: <https://amandaboetzkes.com/wp-content/uploads/2020/07/boetzkes-undermining-the-archive.pdf>

Artigo recebido em 10.03.2026. Aceito em 20.08.2026.

EXPEDIENTE

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitora

Marcia Barbosa

Instituto de Artes

Direção

Carlos Eduardo Fescher

Jéssica Araujo Becker

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Coordenação

Daniela Kern

Alberto Semeler

Revista-Valise

Equipe editorial (PPGAV-UFRGS)

Katia Maria Kariya Prates

Amanda Misturini

Amanda Patron

Andressa Ahlert

Carol Lütckmeier

João Kowacs Castro

Kahena Zanardo Sartore

Lizângela Guerra

Marcelo Koetz

Marcelo de Oliveira Bordignon

Pedro Ferraz

Raquel Brust

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

Andressa Ahlert

Kahena Zanardo Sartore

Editoração (PPGAV-UFRGS)

Amanda Patron

Carol Lütckmeier

João Kowacs Castro

Kahena Zanardo Sartore

Lizângela Guerra

Marcelo Koetz

Marcelo de Oliveira Bordignon

Pedro Ferraz

Raquel Brust

Revisão (PPGAV-UFRGS)

Amanda Patron

João Kowacs Castro

Kahena Zanardo Sartore

Lizângela Guerra

Marcelo Koetz

Marcelo de Oliveira Bordignon

Pedro Ferraz

Raquel Brust

Editora-gerente (PPGAV-UFRGS)

Katia Maria Kariya Prates

Editores executivos (PPGAV-UFRGS)

Kahena Zanardo Sartore

Marcelo de Oliveira Bordignon

Capa

Kahena Zanardo Sartore

Imagem

Leonardo Lopes

Capa: *Sem título* (detalhe), 2026. Carvão e pastel seco produzidos a partir da queima de diversos materiais descartados, sobre papel, 184 x 85 cm. Coleção particular.

Contracapa: *Sem título* (detalhe), 2024. Carvão e pastel seco produzidos a partir da queima de diversos materiais descartados, sobre papel, 120 x 120 cm. 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 16, v. 16, n. 1 (jul. 2026)
Semestral com publicações nos meses de julho 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



