processos criativos, ecossistemas estéticos e inteligência artificial



Organização: José Cirillo / Lea Araújo / Angela Grando

POÉTICAS 2025

Anais do XII Seminário Iberoamericano sobre o Processo de Criação nas Artes

ISBN 978-65-272-2714-4

Vitória, 2026

Ficha catagogafica

FICHA TÉCNICA

Organizadores
José Cirillo
Angela Grando
Lea Araújo

Capa e Diagramação
Nathan Valete
Idevania F. Rodrigues

Imagem de capa
Imagem a partir de Fotograma do filme Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Colaboração Técnica
Rosely Kumm

Editora
PPGA/LEENA Centro de Artes

Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Campus universitário de Goiabeiras
Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I
Vitória, ES. CEP 29.075-910

Reitor
Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro
Vice-Reitora
Sonia Lopes Victor

Diretora do Centro de Artes
Larissa Zanin

Coordenação do Programa de Pós-Graduação
Renata Gomes Cardoso

Conselho Editorial
Profa. Dra. Angela Grando (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)
Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)
Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)
Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)
Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)
Prof. Dr. Luis Jorge Gonçalves (FBA-UL)
Profa. Dra. Maria Luisa Távora (EBA- UFRJ)
Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)
Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-

“More human than human.”

(Blade Runner, 1982)

POÉTICAS 2025

Anais do XII Seminário Iberoamericano sobre o Processo de Criação nas Artes

Vitória, 2026

Sumário

Apresentação 11

PARTE 1 CENÁRIOS EXPANDIDOS

1 Cemitério como Museu Interativo: Memória, Preservação e Tecnologias Imersivas 16

2 Módulos de olhar: a cidade repensada por antigas perspectivas 31

3 (Re)viver o monumento: uma performance que celebra a cultura local em Domingos Martins 44

4 Cenários Expandidos e a Reconfiguração da Espacialidade na Performance Imersiva..... 56

5 Marcus Vinícius e Suas Ações Performáticas Realizadas Em Vitória, em 2008..... 72

6 Arte Pública Capixaba: Um mosaico de memórias, identidades e processos de visibilização na paisagem urbana... 85

PARTE 1I – INTELIGNCIA NATURAL

7 Eu sou daqui: canção-afluente do projeto Linha D'água 95

8 A arte tumular como linguagem do inconsciente: símbolos de morte e ressignificação dos cemitérios monumentais de Turim (Turim-Itália) e de Santo Antônio (ES-Brasil) 106

9 O gesto criativo da artista Chris Coutinho..... 121

10 Hibridismo, apropriação e manipulação do real nas fotografias de Thomas Ruff e Orlando Faria 132

11 Aspectos da *aesthesis* decolonial na arte de Frans Krajcberg 147

12 O disfarce cigano como estratégia de fuga em ambientes trans-histórico. 160

13 O Cemitério de Santo Antônio como território da escultura pública no Espírito Santo: desafios de preservação e conservação da arte cemiterial 173

14 Uma Inteligência Natural: o corpo-terra de Celeida Tostes 187

15 Vida e obra de Murray Schafer: trânsitos pela música e pelo desenho..... 202

16 ARQUIVOS DA COR - expressões cromáticas em ambiente de pesquisa..... 216

PARTE 1II – ARQUIVOS E FOMATIVOS

17 DO ARQUIVO NACIONAL AO ARQUIVO VIVO: Villa-Lobos, Gandini e Caccuri em poéticas sonoras de memória e criação..... 231

18 Palavra, imagem e cinema: uma leitura das traduções intersemióticas de *O Cortiço* 243

19 Processo criativo e formatividade: reflexões sobre o violão de Guinga 262

20 Entre poema, canção e gesto: a transcriação de *Mortal Loucura* em performance de Mônica Salmaso 273

21 Corpo território memória..... 283

22 La polifuncionalidad del dibujo y la actualidad de los procesos hápticos 292

23 A mão e o feed: poéticas do gesto e disputas de visibilidade artística..... 302

24 Contraposto: considerações sobre escultura, tortuosidade e equilíbrio..... 313

25 Criatividade, Complexidade e Interartes: caminhos para o ensino de Arte na educação do futuro 324

26 A identidade poética Garoto-cacto e a experiência da dor..... 336

27 Entre mangue, pele e território: corpo, memória e materialidade na instalação "*Nunca deixou de ser raízes"* 354

28 A criatividade em Heitor dos Prazeres..... 367

29 Análise poética do Processo de Criação das Máscaras de Cabelo 377

30 Mudando Estruturas: O Modernismo Altera o Papel das Urdiduras na Tapeçaria. 391

31 Entre a Arte e a Topografia: sentidos de uma aproximação ambivalente..... 401

32 Museu no quintal: entre o espaço habitado e a invenção poética infantil..... 416

33 Montando nuvens: aspectos processuais de uma curadoria..... 427

34 Cantor e compositor em *affordances* criativos..... 443

35 Enredo: processos e poética..... 459

36 O uso da tecnologia digital como ferramenta de educação patrimonial..... 476

37 Quando a lama vira chão: uma investigação sobre identidade e espaço escolar..... 495

PARTE 1V - COSMOVISÕES

38 A figura do ilustrador em tempos de IA: a importância do repertório visual, local, cultural e histórico no processo criativo de imagens para livros infantis 506

39 Um diálogo ruidoso: o jogo da deliberação de Mouchette.org aos atuais *chatbots* 522

40 Arte e matéria escura cultural: saturação estética, imagens e ruídos algorítmicos 535

41 O Uso da TV 3.0 na Disseminação e Ensino das Artes..... 547

42 Tecnologia, arte e educação: O desenvolvimento do jogo digital Heróis Capixabas como ferramenta de apoio educacional..... 561

43 Minha amiga IA - Um relato da experiência de processo criativo do saber-fazer artístico..... 573

44 Modelagem 3D: do desenvolvimento tecnológico às IA's generativas……..... 590

45 Alianças Cosmopolíticas: agenciamentos diplomáticos entre os campos da arte e da ciência..... 604

46 Florestania e Arte: um compromisso ético com a Terra..... 620

47 Do físico ao digital: Transformações no espaço de criação artística..... 634

48 *Altered Carbon*: ressignificando Poe em tempos de Inteligência Artificial..... 643

****

“Memories… you’re talking about memories.”

(Rachel, Blade Runner, 1982)

Nós falamos, mas pode a IA construir uma linguagem natural?

O Poéticas, ES é o Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação, sendo uma iniciativa do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES). O evento é realizado em parceria com as Pró-Reitorias de Extensão e de Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (PROEX e PRPPG). É resultado dos trabalhos de uma equipe em rede formada por grupos de pesquisa em arte de universidades brasileiras e instituições de países de língua ibero-americana, como México, Argentina, Espanha e Portugal.

Organizado pelo LEENA e pelo Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes (LabArtes), vinculados ao PPGA. Desde sua criação em 2008, estuda a ação criadora como um dos eixos de atuação que une esses grupos de pesquisa, ao propor e estabelecer diálogos com diferentes campos do conhecimento e com instituições nacionais e internacionais. Ao longo de suas edições, o Poéticas, ES se consolidou como espaço de encontro entre pesquisadores interessados nos caminhos, escolhas, desvios, documentos, relações e condições que atravessam a produção artística. Compreendendo que a criação parte do processo e este é um campo vasto de investigação e um território fértil de relações.

Sob essa perspectiva o evento apresenta seu caráter interdisciplinar, aberto às aproximações entre história, teoria e crítica da arte, semiótica, linguística, literatura, ciências humanas, sociais e naturais, e as tecnologias que, cada vez mais, participam dos modos de produção, registro e processos na produção contemporânea. Durante a última década, o Poéticas, ES passou a optar por grupos de debate, dentro de campos de investigações que partiam de uma indagação pertinente a vivência do evento, adicionando uma camada de respiro para amadurecimento de questões e extensão de debates; ao optar pela produção bienal, a intenção se justifica na certeza de que esse organismo acadêmico e seus debates vivenciem um período de extensão e maturação de seus debates e propostas em curso.

A partir dessa característica o Poéticas de 2025, deu um passo além em sua proposta e se tornou uma residência artístico-cultural, sediado na cidade de Vila Velha, no Espírito Santo, com o intuito de promover, além da troca de conhecimentos, um processo vivencial num ambiente relativamente controlado. A edição intitulada *Espaços de convergência: processos criativos, ecossistemas estéticos e inteligência artificial*, deslocou o debate para uma experiência de convivência. Durante alguns dias, pesquisadores brasileiros e estrangeiros compartilharam conferências, seminários, conversas e *workshops*, como é comum em eventos acadêmicos de longa duração. Mas ,com uma camada extra: foram compartilhadas refeições, sessões de cinema, espaços de descanso e todos pequenos momentos cotidianos.

A cozinha, localizada na área externa da residência não possuía paredes que bloqueassem a área com as palestras, cadeiras e cangas ocuparam o jardim para os debates e a televisão que transmitiu vídeos e falas, também transmitiu os filmes da noite, na área de convivência. Compreender a estrutura do Poéticas,ES 2025 é também compreender parte significativa dos textos que integram este livro. Afinal, o que significa falar em convergência em um tempo marcado pela expansão das tecnologias generativas e pela crescente virtualização das relações?

A inteligência artificial não é uma questão absolutamente nova, as ficções científicas, por exemplo, há muito tempo projetam máquinas capazes de pensar, agir, substituir, simular e até mesmo desejar. As sessões de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, e *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, realizadas durante o Poéticas, evidenciaram essa permanência. Entre os dois filmes há mais de meio século, entre *Blade Runner* e o presente, outros quarenta anos. Nesse intervalo, aquilo que durante muito tempo pertenceu ao território da ficção passou, progressivamente, a fazer parte da experiência cotidiana contemporânea.

Hoje, sistemas de inteligência artificial produzem textos, imagens, vídeos, áudios, códigos e diferentes formas de linguagem. Aprendem padrões, simulam estilos, reorganizam informações e participam de processos, algo creditado como apenas humano poucos anos atrás. A discussão sobre inteligência artificial aparece, em sua grande maioria, associada à substituição, ao afastamento e à perda, como um *thriller* de nosso tempo. Mas, o papel do Poéticas, desde de criação, é aglomerar todas as perspectivas e um delas é a reflexão acerca das ecologias do pertencimento.

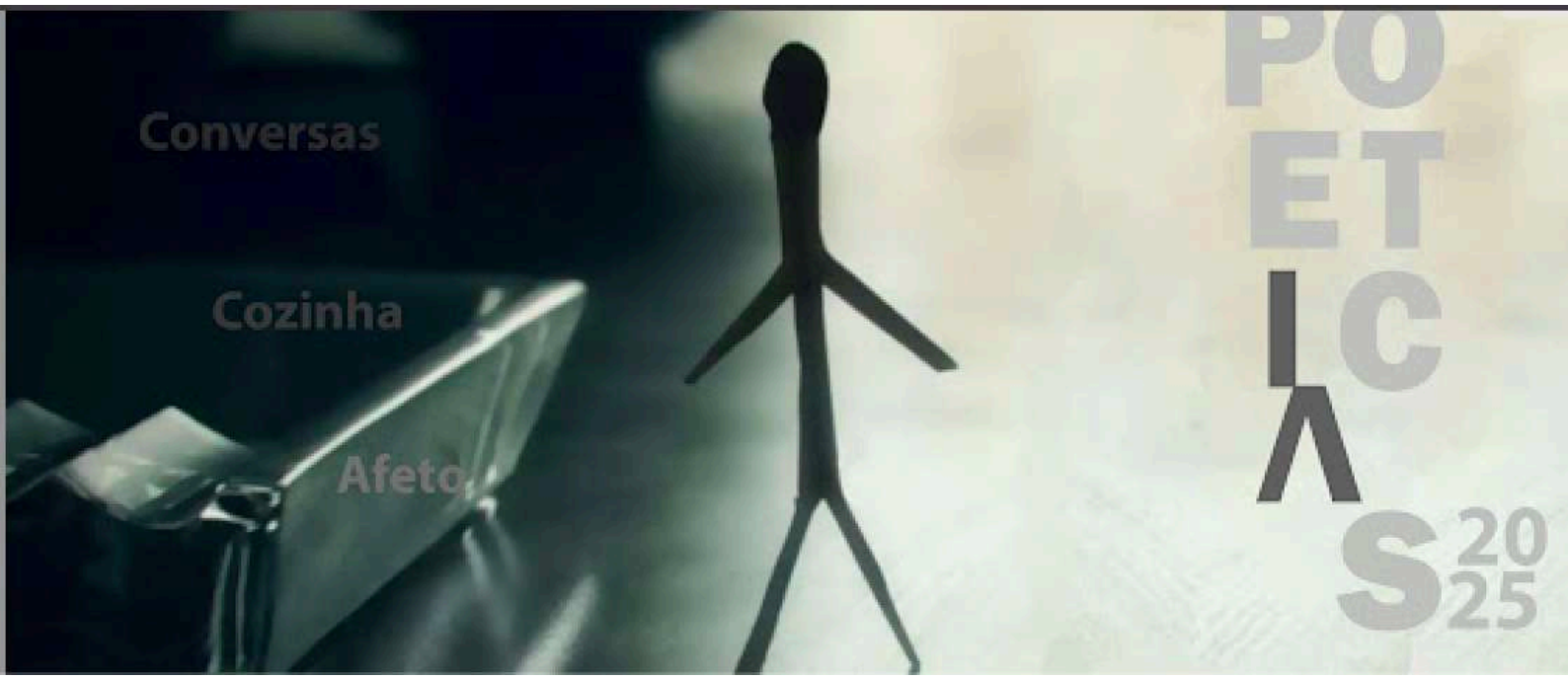
A tecnologia esteve presente nos debates, nas pesquisas e nas obras discutidas, mas a experiência potencializou aquilo que não mora na tecnologia, e por vezes, nem nos encontros acadêmicos, o coletivo presente, coexistindo e construindo coletivamente na produção de

sentidos. Os ecossistemas estéticos contemporâneos podem ser compreendidos como uma trama na qual se encontram pessoas, pesquisas, tecnologias, memórias e presenças… Sistemas em constante transformação, nos quais o humano e o tecnológico não aparecem necessariamente como polos opostos, mas como elementos que se tensionam, se contaminam e se transformam mutuamente.

E sob esse imenso guarda-chuva que compartilhamos, floresce essa publicação. Os textos reunidos nas páginas que se seguem buscam um prolongamento das questões que emergiram durante a edição de 2025, ampliando a trama de relações construídas. Não pretendem oferecer respostas definitivas, algo que não dialoga com a proposta do Poéticas, ES. Pretende produzir sentidos a partir de novos pensamentos, de construir relações que aproximem passado, presente e futuro. Que coexista a memória e a criação em espaços de presença ou virtualidade, seja com a arte ou a tecnologia, ou ambas caminhando juntas, na capacidade humana de produzir, arte, texto, sentido, múltiplas interpretações, de produzir questionamentos.

Ao discutir tecnologias generativas e seu lugar nas praticas artísticas, discutimos os modos como produzimos imagens, narrativas e conhecimentos, discutimos nosso agora em meio a mudanças significativas que acontecem cada vez mais rapidamente. Se os rumos foram ou não previstos nos ecossistemas fantásticos de *Blade Runner* ou de *Matrix* (1999), se hoje o Hall de 2001 mora em nossa sala, não podemos realmente prever, e não é nossa intenção nos fixarmos em previsões como oráculos do passado, mas refletir sobre o agora, nas artes, nas poéticas, nas criações e criar ainda mais questionamentos. E os textos aqui presentes se fixam no contínuo, na possibilidade, um eco do Poéticas, ES, uma somatória de tempos e o mesmo espírito indagador que criou quem somos hoje; ansiamos não perecer em memórias.

Os organizadores


Conversas
Cozinha
Afeto
POÉTICAS
2025

Todos esses momentos se perderão no tempo,
como lágrimas na chuva

(Roy Batty, in Blade runner, 1982)

Cemitério como Museu Interativo: Memória, Preservação e Tecnologias Imersivas

The Cemetery as an Interactive Museum: Memory, Preservation, and Immersive Technologies

Isis Santana Rodrigues (PPGA-UFES/LEENA/FAPES/CAPES)

Aparecido José Cirillo (FAPES/CNPq / PPGA-UFES)

Resumo:

Este artigo investiga as possibilidades de transformação do Cemitério de Santo Antônio, em Vitória (ES), em um atrativo turístico a partir da aplicação de tecnologias imersivas, como o uso de óculos de realidade aumentada para a criação de rotas interpretativas e a utilização da inteligência artificial para "animar" monumentos tumulares, criando um ambiente lúdico, educativo e interativo. A proposta busca ressignificar a memória coletiva por meio da mediação cultural digital, ampliando a preservação patrimonial e o potencial turístico do espaço. Para sustentar essa abordagem, foram reunidos registros fotográficos, análise interpretativa dos elementos escultóricos e revisão bibliográfica em periódicos especializados, compondo uma leitura crítica sobre o patrimônio. A pesquisa de campo considerou também infraestrutura, acessibilidade e segurança, orientando a formulação de propostas iniciais para um possível convênio entre a prefeitura e a Universidade Federal do Espírito Santo.

Palavras-chave: turismo cemiterial; Tecnologias imersivas; Patrimônio cultural; Memória coletiva; Mediação digital.

Abstract:

This article investigates the possibilities of transforming the Santo Antônio Cemetery, in Vitória (ES), Brazil, into a tourist attraction through the application of immersive technologies. These include the use of augmented reality glasses to create interpretive routes and the use of artificial intelligence to "animate" funerary monuments, creating a playful, educational, and interactive environment. The proposal seeks to re-signify collective memory through digital cultural mediation, enhancing heritage preservation and the site's tourism potential. To support this approach, photographic records, interpretive analysis of sculptural elements, and a bibliographic review of specialized journals were conducted, providing a critical reading of the heritage. Field research also considered infrastructure, accessibility, and safety, guiding the formulation of initial proposals for a possible partnership between the municipal government and the Federal University of Espírito Santo.

Keywords: *cemetery tourism; Immersive technologies; Cultural heritage; Collective memory; Digital mediation.*

Introdução

Este artigo integra a pesquisa de doutorado desenvolvida no Cemitério de Santo Antônio, vinculada ao LEENA – Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), sob a coordenação e supervisão do professor Dr. Aparecido José Cirillo. A investigação é resultado de um percurso acadêmico iniciado em 2017, no âmbito da iniciação científica durante a graduação, com continuidade no mestrado, e atualmente no doutorado, consolidando uma linha de pesquisa voltada à compreensão dos cemitérios para além de sua função funerária, enquanto espaços de memória, arte, cultura e patrimônio.

Os cemitérios, tradicionalmente associados a práticas de luto e memória se configuram como importantes espaços de preservação histórica, artística e simbólica, reunindo um vasto patrimônio material e imaterial que expressa valores culturais, crenças e trajetórias sociais de diferentes períodos. Em diversas partes do mundo, esses espaços vêm sendo ressignificados como museus a céu aberto e incorporados a práticas de turismo. Tal abordagem amplia as possibilidades de aprendizagem e preservação da memória coletiva, ao mesmo tempo em que contribui para a valorização desses territórios urbanos.

No século XXI, marcado pelo avanço acelerado das tecnologias digitais, observa-se um crescente número de recursos tecnológicos em museus e espaços culturais, com destaque para as tecnologias imersivas, como a Realidade Aumentada (RA), a Realidade Virtual (RV) e a Inteligência Artificial (IA). Essas ferramentas têm se mostrado eficazes na mediação cultural, na ampliação do acesso à informação e na criação de experiências educativas mais interativas, sensoriais e inclusivas, sem substituir a materialidade do patrimônio, mas adicionando novos caminhos interpretativos a experiência do visitante.

Embora já consolidadas em diversos museus e sítios patrimoniais no Brasil e no exterior, essas tecnologias ainda são pouco exploradas em cemitérios brasileiros, especialmente no que se refere ao uso integrado da inteligência artificial e da realidade aumentada como estratégias de mediação cultural, preservação e turismo. Nesse sentido, este artigo propõe a reflexão sobre as possibilidades de transformação do Cemitério de Santo Antônio, em Vitória (ES), em um museu interativo a céu aberto, a partir da aplicação de tecnologias imersivas.

A pesquisa se fundamenta em revisão bibliográfica, análise de experiências nacionais e internacionais, levantamento iconográfico e estudo de campo, articulando patrimônio, memória e inovação tecnológica. O objetivo geral é analisar diferentes cenários de aplicação da Realidade Aumentada e da Realidade Virtual, visando a formulação de uma proposta ou protótipo voltado ao turismo cemiterial, capaz de ampliar a mediação cultural, valorizar o

acervo escultórico e contribuir para a preservação do maior cemitério monumental da região capixaba.

Tecnologias imersivas: turismo no Brasil e no mundo

O século XXI é marcado por grandes feitos da tecnologia que nos permitem atualizações instantâneas em diversas áreas de interesse por meio da inteligência artificial, e "com o avanço da tecnologia e o aumento da capacidade computacional, a IA tem se tornado cada vez mais presente em nosso cotidiano, transformando a forma como interagimos com a tecnologia e impactando diversos setores da sociedade" (Lunetta *et al*, 2024, pág.3). Desta forma, de acordo com Khalifa e Albadawy (2024, pág.1, Tradução nossa)[1], é também "comumente utilizada por pesquisadores e educadores em trabalhos acadêmicos para apresentar argumentos fundamentados em dados e raciocínio lógico".

Em uma sociedade profundamente marcada pela tecnologia, o indivíduo encontra-se inserido em uma convergência entre o digital e o mundo físico, na qual os limites entre a realidade concreta e as experiências virtuais tornam-se cada vez mais sutis, possibilitando sentir, ouvir e participar de um sistema que articula o imaginário e o real. Nesse contexto, dois conceitos se destacam como representativos desse panorama: A Realidade aumentada (RA) e a Realidade Virtual (RV). A RA segundo a National Geographic Portugal (figura 1), em sua matéria, Freire (2025)[2], "refere-se a uma tecnologia que utiliza o mundo à sua volta como base e, através de "adicções" digitais, modifica-o adicionando determinados elementos artificiais, criando uma espécie de ambiente misto". Já a RV (figura 2) é um sistema completamente criado digitalmente e "com este tipo de realidade, não é possível ver o que está à nossa frente, ao lado ou atrás de nós, mas, no máximo, podemos ver recriações virtuais do ambiente ou avatares que recriam imagens virtuais da pessoa com quem estamos a falar" (Freire, 2025).

[1] No original*: "It is commonly used by researchers and educators in scholarly works to present data-driven arguments and logical reasoning".*

[2] FREIRE, N. Qual é a diferença entre Realidade Aumentada e Realidade Virtual? National Geographic Portugal, 9 jan. 2025. Disponível em: https://www.nationalgeographic.pt/ciencia/qual-e-diferenca-entre-realidade-aumentada-e-realidade-virtual_4615. Acesso em: 28 jan. 2026.



Figura 1 - As aplicações que permitem ver o design dos móveis com base numa imagem de uma sala vazia fazem parte da realidade aumentada.Fonte: FREIRE, N. Qual é a diferença entre Realidade Aumentada e Realidade Virtual? National Geographic Portugal, 9 jan. 2025. Disponível em: https://www.nationalgeographic.pt/ciencia/qual-e-diferenca-entre-realidade-aumentada-e-realidade-virtual_4615. Acesso em: 28 jan. 2026.

Nesse contexto, no Brasil e no mundo, a inteligência artificial facilita também a mediação e a transmissão de conteúdos educativos, artísticos, históricos, culturais e de forma criativa e atual, contribuindo para ampliar a atenção e o entendimento do público de maneira mais lúdica e efetiva. Como exemplo, podem ser citados museus que já utilizam tecnologias imersivas, promovendo experiências multissensoriais por meio de recursos digitais que ampliam a interação do público com as obras e os espaços expositivos através do uso da tecnologia. Desta forma, já existem estudos teóricos e práticos na área, aplicando o uso de Realidade Aumentada em museus. Temos como exemplo o Museu do Louvre, um dos museus mais famosos do mundo, localizado em Paris (França) e inaugurado em 1793, ilustra essa prática. De acordo com Gouveia (2021), mais de seis milhões de pessoas visitam o museu do Louvre, que possui 35 mil obras de arte expostas. A área completa do palácio desde 1989 aumentou seu acervo para 60 mil obras. Diante da expressiva quantidade de obras e do elevado fluxo de visitantes, o museu aderiu a tecnologias imersivas com o intuito de orientar o público e fornecer informações detalhadas sobre cada peça. No site oficial[3] do museu são disponibilizadas informações para acesso ao sistema digital de audioguia (figura 3), disponível em nove idiomas, ao custo de €6. Cada visitante pode adquirir até seis ingressos e alugar até seis guias de áudio. O audioguia oferece análises elaboradas pelos próprios curadores do Louvre, além de mais de 200 comentários que aprofundam salas específicas, a história da coleção e os períodos-chave da história da arte.

[3] MUSEU DO LOUVRE**.** Audioguia. Paris: Musée du Louvre, [s.d.]. Disponível em: https://www.louvre.fr/en/visit/visitor-amenities#audio-guide. Acesso em: 27 jan. 2026



Figura 2 – Imagem ilustrativa disponibilizada pelo site oficial do Museu do Louvre em que apresenta o sistema de audioguia. Fonte: MUSEU DO LOUVRE. Audioguia. Paris: Musée du Louvre, [s.d.]. Disponível em: https://www.louvre.fr/en/visit/visitor-amenities#audio-guide. Acesso em: 27 jan. 2026.

No Brasil, a dissertação de Alessandra de Oliveira Marçal (2018), no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Património (PPG-PMUS), com o título "A realidade aumentada como ferramenta de mediação: análise crítica de sua aplicação no Museu Histórico Nacional", analisa o uso da tecnologia como recurso de mediação em exposições museológicas, a partir do estudo de caso da mostra "Do móvel ao Automóvel" no Museu Histórico e Nacional.

> A exposição escolhida como objeto de estudo foi a primeira exposição de longa duração a implementar a realidade aumentada como ferramenta de mediação no Brasil, o que a torna experimento importante para os estudos de impacto desta tecnologia na narrativa do museu. Na exposição abordada compreende-se que a RA tem uso complementar, que permite que mesmo quando não utilizada não prejudique a narrativa e a interpretação da exposição, pois a tecnologia não se sobrepõe ao acervo, se apresenta como uma nova camada narrativa, a exemplo do áudio-guia (Marçal, 2018, p79.)

A partir dessa experiência pioneira, surgiram no Brasil novas exposições que passaram a implementar a Realidade Aumentada com intuito de ampliar as estratégias de mediação cultural, favorecendo diferentes formas de interação com o público e enriquecer a experiência interpretativa dos acervos, especialmente por meio da sobreposição de conteúdos narrativos, educativos e explicativos aos objetos expostos, sem comprometer a integridade original da exposição física.

O Museu de Artes e Ofícios (MAO) que está localizado em Belo Horizonte (MG), foi inaugurado em 2005[4] e abriga em sua coleção "instrumentos e utensílios de trabalho do período pré-industrial brasileiro, com peças originais dos séculos XVIII ao XX" (Sales, 2010, pág.118). É disponibilizado no site oficial do museu uma visita virtual (figura 4), sendo possível caminhar internamente e receber áudios introdutórios nos idiomas inglês e português sobre o contexto geral de cada história disposta neste acervo, e também clicar em objetos para entender sua forma aplicada.



Figura 3 – Captada pelos autores deste artigo durante a visita virtual em 3D pelo Museu de Artes e Ofícios. Fonte: MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS. Museologia MAO: visita virtual. Belo Horizonte: SESI/Instituto Cultural Flávio Gutierrez, [s.d.]. Disponível: https://museologia.mao.com.br. Acesso: 27 jan. 2026.

O Museu de Artes e Ofícios tem incorporado o uso de dispositivos audiovisuais, suportes multimídia e narrativas digitais contribuindo para uma experiência museológica mais imersiva, favorecendo a compreensão dos contextos históricos, técnicos e sociais associados aos objetos expostos. Assim essas tecnologias atuam como ferramentas de aproximação entre o público contemporâneo e o patrimônio material, sem substituir a materialidade do acervo, mas potencializando sua leitura simbólica, educativa e sensorial.

No Museu do Amanhã, conforme informações disponíveis em seu site oficial[5], são oferecidas visitas online mediadas, nas quais o orientador educativo que se encontra no espaço expositivo, conecta-se virtualmente a grupos compostos por aproximadamente 30 a 100 participantes. Além disso, o museu disponibiliza, de forma presencial, o serviço de audioguia, que fornece narrativas explicativas sobre pontos específicos da exposição. Esse recurso

[4] Informação vista no site oficial do Museu de Artes e Ofícios - MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS. História. Belo Horizonte: SESI/Instituto Cultural Flávio Gutierrez, [s.d.]. Disponível em: https://mao.com.br/historia/. Acesso em: 27 jan. 2026.
[5] MUSEU DO AMANHÃ. Visitas mediadas. Rio de Janeiro: Museu do Amanhã, s.d. Disponível em: https://museudoamanha.org.br/visite/visitas-mediadas\. Acesso em: 30 jan. 2026.

funciona por meio de um cartão entregue na entrada do museu, o qual deve ser aproximado de sensores distribuídos ao longo do espaço expositivo identificados por pequenas marcações circulares que permite o acesso ao conteúdo informativo. O uso do audioguia está incluso no valor do ingresso, facilitando o acesso das informações para todos os públicos.

Da necrópole ao museu interativo: tecnologias e ressignificação da memória

Os cemitérios, assim como os museus tradicionais podem ser compreendidos como grandes museus a céu aberto, uma vez que abrigam um significativo acervo artístico, histórico e simbólico, se materializando em esculturas tumulares, arquiteturas funerárias e inscrições que preservam a memória coletiva de uma comunidade em que está inserida. Contudo, diferentemente dos espaços museológicos convencionais, esses patrimônios a céu aberto ainda são pouco explorados sob a perspectiva da mediação cultural contemporânea. Nesse sentido, a incorporação de tecnologias imersivas como realidade aumentada, realidade virtual e recursos de inteligência virtual apresenta-se como estratégia capaz de estimular o interesse do público para estudar, observar e sentir a arte presente nesses espaços, promovendo experiências sensoriais e educativas que ressignificam a relação entre visitante, patrimônio e memória. Assim, os cemitérios deixam de ser percebidos apenas como locais de luto, passando a configurar-se como ambientes de fruição cultural, artístico, de aprendizagem e turismo patrimonial.

Na Espanha, cidade de Málaga, se encontra o Cemitério San Miguel (São Miguel) que abriga um conjunto escultórico que combina numerosos e diversos valores patrimoniais. O terreno conhecido como Haza del Capitán[6], foi destinado à criação do cemitério geral da cidade em 1805. Inicialmente utilizado como vala comum durante a epidemia de febre amarela, o local passou posteriormente a abrigar o cemitério municipal (Marín, 2011). De acordo com Marín (2024), O Cemitério de San Miguel passou por reformas e transformações, através da participação da sociedade civil e de instituições públicas, resultando em sua proteção legal como patrimônio histórico, artístico e cultural. Entre outras iniciativas, a empresa PARCEMASA[7] patrocinou a criação de um aplicativo móvel (figura 5) contendo rotas, pequenos artigos, realidade aumentada e recriações em 3D como forma de transmissão de conteúdo.

[6] Campo ou terreno do capitão.

[7] É uma empresa espanhola, responsável pela gestão do cemitério, crematório e serviços funerários no Parque Cementerio de San Gabriel, em Málaga, Espanha.

Desenvolvido pela empresa 3intech[8] e patrocinado pela PARCEMASA, o aplicativo disponibiliza conteúdos históricos, rotas temáticas, artigos informativos e experiências em realidade aumentada. Além disso, a ferramenta permite a visualização em 3D de espaços normalmente inacessíveis, como criptas privadas. Assim, o visitante pode acessar informações antes, durante ou após a visita presencial, expandindo o alcance da mediação digital e fortalecendo as estratégias de difusão do patrimônio cultural.



Figura 4 - Cartaz de divulgação do aplicativo. Fonte: MARÍN, F. J. R. La ciudad silenciada. Los cementerios de Málaga. **História del Arte de Málaga**, v. 17, 2011.

Em Portugal, foi realizado um estudo (propondo um protótipo) para o desenvolvimento de uma aplicação móvel com realidade aumentada (RA) destinada ao Cemitério dos Prazeres, em Lisboa, "é um local extremamente rico em termos de conteúdo histórico e cultural. Construído em 1833, o mesmo é conhecido pelos grandes nomes que lá se encontram e pelas construções únicas que apresenta, sendo por isso considerado um museu a céu aberto" (Silva, 2022, p.vi). Assim, pode-se encontrar sepultados no local alguns exemplos famosos como Conde de Antas[9] e Alfredo Marceneiro[10].

[8] 3intech (2017). Guía móvil interactiva para el Cementerio. Memoria Histórico de San Miguel. Disponível em: https://apkcombo.com/es/cementerio-historico-san-migue/com.a3in.cementeriosanmiguel/. Acesso em 30 jan. 2026.

[9] Conde de Antas (1793-1852), foi um conde, barão e destacou-se como militar nas lutas entre absolutistas e liberais, sendo um dos mais firmes defensores da causa constitucional de D. Pedro, Duque de Bragança.

[10] Alfredo Rodrigo Duarte (1891–1982), foi um dos mais influentes fadistas de Portugal, marcando época com seu estilo único de fado castiço. Marceneiro de profissão até 1946, adotou o nome artístico inspirado em seu ofício, preservando uma voz inconfundível e o costume de cantar em pé.

A dissertação “Aplicação partilhada com realidade aumentada para o cemitério dos prazeres”, de Diogo Alexandre Freire da Silva (2022), surge no âmbito do desafio pela inovação aplicada à divulgação do património histórico cemiterial, lançado pelo Laboratório de Dados Urbanos de Lisboa (LxDataLab) em parceria com a câmara Municipal de Lisboa e instituições acadêmicas. O autor parte da constatação de que tecnologias digitais (audioguia, apps, RA) enriquecem vistas culturais, contudo, essas soluções normalmente isolam socialmente os visitantes, pois são pensadas para uso o individual. Assim, a investigação procura combater o isolamento e promover experiências partilhadas em grupo, mantendo o valor educativo e interativo da tecnologia. Nesse contexto, a solução proposta seria de experiências partilhadas e sincronizados em tempo real entre os membros participantes, utilizando a RA através da câmara smartphone, sem marcadores físicos, respeitando a estética do local, audioguia sincronizado com o grupo, chat aberto entre os membros e mapa para orientação espacial dentro do cemitério. Tal projeto (protótipo) foi pensado como forma de permitir a reutilização de componentes em futuros projetos culturais semelhantes.

No Brasil, o Cemitério da Consolação, em São Paulo, inaugurado em 1858, segundo Bittencourt, Moromizato e Correa (2018, p.195),

> “O cemitério da Consolação, que é um dos mais antigos de São Paulo, foi o pioneiro na promoção de visitas para a arte tumular. Com o avanço tecnológico, surgiu ainda a possibilidade de se empregar alguns recursos em cemitérios, incentivada principalmente pela popularização de *smartphones”*.

No Cemitério da Consolação, atualmente encontram-se código QR[11] impressos em pequenas placas afixadas a determinados túmulos, permitindo ao visitante acessar informações adicionais não apenas sobre a personalidade ali sepultada, mas também sobre a obra artística presente na lápide (Bittencourt, Moromizato e Correa (2018). O cemitério também dispõe de um aplicativo gratuito (figura 6) para smartphones, denominado Memória e Vida: Guia do Cemitério da Consolação, que permite ao usuário se localizar na necrópole e traçar rotas até a sepultura desejada. Além disso, a ferramenta disponibiliza fotografias e descrições sobre as personalidades ali sepultadas, facilitando o acesso às informações artísticas, históricas e culturais do espaço.

[11] Um código QR (Quick Response code ou Código de resposta rápida) é uma forma de código de barras bidimensional capaz de armazenar múltiplos tipos de informações, como URLs, textos, contatos, senhas de Wi-Fi e dados de pagamento. Ele pode ser facilmente escaneado por câmeras de smartphones, funcionando como um atalho direto para conteúdos digitais, permitindo acesso rápido e prático a informações.



Figura 6 – Aplicativo Memória e Vida: Guia Cemitério da Consolação. Fonte: (Bittencourt, Moromizato e Correa (2018, p.206).

Embora tímida ainda no Brasil, a inteligência artificial em cemitérios tem tomado cada vez mais espaço em iniciativas voltadas a mediação cultural, a preservação da memória e a ampliação da experiência do visitante, acompanhando tendências internacionais e nacionais de inovação no turismo cemiterial e no patrimônio digital.

O objetivo geral deste artigo é analisar diferentes cenários de aplicação da Realidade Aumentada e a Realidade Virtual, visando a concepção de uma proposta ou protótipo a ser desenvolvido no contexto do turismo cemiterial.

Considerando que o segmento de turismo cemiterial ainda é pouco explorado no Brasil, apresenta-se uma proposta sobre essa modalidade turística na cidade de Vitória (ES), a partir de um estudo de caso realizado no Cemitério de Santo Antônio desde 2017 até o presente momento.

O Cemitério de Santo Antônio[12] (figura 7), inaugurado em 1912 possui um acervo monumental (figura 8), onde estão sepultadas personalidades como Wilson Freitas[13], Moacyr Avidos[14] e Adelia Kothich[15], entre outros. O cemitério atualmente não integra roteiros de visitação turísticas, embora abrigue um expressivo conjunto escultórico composto por mais de 60 obras apenas no primeiro piso[16]. Essas esculturas apresentam temáticas sacras, femininas e infantis, além de bustos que narram histórias de vida, saudade, crenças e trajetórias sociais profundamente vinculadas à formação histórica do Espírito Santo.

[12] O maior cemitério no modelo tradicional do estado do Espírito Santo, inaugurado em 1912. Em seus seis pisos, reúne importantes obras escultóricas.
[13] Piloto e Remador pelo Saldanha da Gama.
[14] Proeminente Engenheiro do Estado do Espírito Santo.
[15] Figura lendária e popular no estado.
[16] O cemitério é constituído por seis pavimentos, como se cada pavimento fosse um andar.



Figura 6 - Entrada Cemitério de Santo Antônio. Fonte: Junior (2020)



Figura 7 - Vista parcial do Cemitério de Santo Antônio, Vitória (ES). Fonte: Rodrigues (2017)

Para consolidar essa modalidade turística no Cemitério de Santo Antônio, faz-se necessário a ampliação dos investimentos em segurança, infraestrutura e divulgação, por meio da articulação entre o poder público (Prefeitura Municipal de Vitória), UFES (Universidade Federal do Espírito Santo) e o LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes). Nesse contexto, a aplicação da IA no uso de óculos de realidade aumentada configura-se como estratégias inovadoras para a região capixaba, permitindo que visitantes acessem de forma lúdica e divertida informações históricas, artísticas e culturais do estado do Espírito Santo.

Soma-se a isso a criação de plataformas digitais através do uso de smartphones como audioguias, código QR, mapas e direcionamento sobre o local e a localização de cada escultura. Temos como exemplo o túmulo de Wilson Freitas (figura 9), piloto e remador pelo Saldanha da Gama[17] localizado no Cemitério de Santo Antônio.



Figura 8 – Barco. Cemitério de Santo Antônio, Vitória (ES). Fonte: Rodrigues (2017)

Escultura e história da morte de Wilson Freitas (piloto e remador) – Falecido em 1945:

> Durante uma de suas viagens, Wilson decolou de Itapemirim com destino a Vitória numa aeronave Piper J-3 PP-TTF, porém antes de decolar o mesmo comprou uma melancia para comer posteriormente quando chegasse em Vitória. Amarrou-a na poltrona, atrás de suas costas. Quando já havia decolado decidiu realizar um mergulho com a aeronave, levando o manche a frente, abaixou o nariz do avião e resolveu dar um rasante. Nesse instante a melancia soltou-se das amarras e caiu ao chão, entre a poltrona e a coluna do manche, travando-o por instantes. Apenas alguns segundos. Wilson tentou trazer o manche novamente para trás, a fim de tirar o avião do mergulho, mas sentiu a pressão. Fez força, levantou o Piper, mas já não mais o suficiente. A asa esquerda bateu com força na capota do jipe, pela traseira, partiu-se e o PP-TTF rodou no ar, batendo de nariz no chão, ao lado do veículo e com muita

17

> violência. Depois disso, capotou espetacularmente e, quando parou, metros mais adiante, era uma imensa bola de fogo. Wilson ainda se encontrara vivo, mas com queimaduras graves por todo o corpo. Mesmo assim os amigos o levaram ao hospital da Santa Casa de misericórdia de Itapemirim. Segundo o médico, apesar de toda a extensão dos danos, Wilson continuava consciente. E em determinado momento, voltara-se para ele e dissera: "Doutor, eu devo estar muito mal. Ouço minha voz, mas não sinto meu corpo". Após 8 horas de luta constante, Wilson faleceu (SILVA, 2008).

Além disso, essas tecnologias possibilitam a reconstrução virtual de esculturas danificadas ou destruídas, apresentando ao público simulações de sua aparência original (figura 10) quando conservadas (por meio dos óculos de RA), além de acrescentar dados sobre as esculturas como é o caso da história de Wilson Freitas.



Figura 9 - Realidade Aumentada Completando o objeto musealizado. Fonte: CIMMI – Imagerie et Expérience Interactive. Augmented reality in museum – feasibility of virtual restoration. YouTube, 26 out. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rEDfpmwxzVk. Acesso em: 29 jan. 2026.

Portanto, como precursor nos estudos sobre a arte cemiterial no estado do Espírito Santo, o Laboratório LEENA, da Universidade Federal do Espírito Santo tem desenvolvido pesquisas sobre arte fúnebre com o objetivo de registrar, catalogar, fotografar, divulgar e preservar o patrimônio artístico e cultural da região capixaba.

Nesse contexto, a inteligência artificial é apresentada como uma possibilidade futura a ser explorada, com potencial para ampliar os processos de análise, organização e difusão desses acervos, contribuindo para o fortalecimento das pesquisas acadêmicas e para a ampliação das oportunidades de aprendizagem a partir desse território. Assim, o turismo, compreendido como um fenômeno social, pode se beneficiar dessas inovações tecnológicas ao promover maior

visibilidade a diferentes espaços e lugares, mantendo-os como recursos ativos na contemporaneidade.

Conclusão

A análise desenvolvida ao longo deste artigo evidencia que os cemitérios, enquanto espaço de memória, arte e patrimônio, possuem em potencial significativo para serem compreendidos como museus a céu aberto e inseridos a práticas contemporâneas de mediação cultural e turismo patrimonial. No caso do Cemitério de Santo Antônio, em Vitória (ES), se observa a presença de um expressivo acervo escultórico, que apesar de sua relevância ainda não possui circuitos formais de visitação turística ou sistemas de preservação e conservação.

As experiências analisadas no Brasil e no exterior demonstram que a aplicação de tecnologias imersivas como a Realidade Aumentada, a Realidade Virtual e a Inteligência Artificial (IA) podem contribuir de forma significativa para a ressignificação desses espaços, ampliando o acesso a informação, promovendo experiências educativas mais envolventes e fortalecendo a relação entre o público e o patrimônio. O uso de óculos de realidade aumentada, aliado a sistemas inteligentes de mediação, possibilita não apenas a transmissão de conteúdos históricos, artísticos e culturais, mas também a reconstrução virtual de esculturas danificadas ou destruídas, oferecendo ao visitante a visualização de aparências original e enriquecendo a compreensão do acervo.

No contexto capixaba, a proposta apresentada neste artigo não se configura como uma aplicação já implementada, mas como uma diretriz que aponta caminhos possíveis para a integração entre patrimônio, tecnologia e turismo cemiterial. A atuação do Laboratório LEENA reforça a importância da pesquisa acadêmica como base para futuras parcerias institucionais, políticas públicas e projetos de inovação cultural.

Dessa forma, conclui-se que um planejamento criterioso e crítico para a implementação de tecnologias imersivas pode contribuir significativamente para a valorização de Cemitério de Santo Antônio. Portanto, ao transformar a necrópole em um espaço de aprendizagem, fruição e diálogo entre passado e presente, cria-se a possibilidade de manter esses lugares vivos, significativos e socialmente ativos, ressignificando sua função no contexto urbano e cultural.

Referências

BITTENCOURT, D. G.; MOROMIZATO, T. K.; CORREA, C. Uso de tecnologia no turismo cemiterial: Estudo sobre a visitação no Cemitério da Consolação, em São Paulo. **Revista Hospitalidade**, v. 15, n. 2, p. 195-214, 2018.

CIMMI – Imagerie et Expérience Interactive. Augmented reality in museum – feasibility of virtual restoration. YouTube, 26 out. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rEDfpmwxzVk. Acesso em: 29 jan. 2026.

FREIRE, N. Qual é a diferença entre Realidade Aumentada e Realidade Virtual? National Geographic Portugal, 9 jan. 2025. Disponível em: https://www.nationalgeographic.pt/ciencia/qual-e-diferenca-entre-realidade-aumentada-e-realidade-virtual_4615. Acesso em: 28 jan. 2026.

GOUVEIA, Leandro Carvalho De Almeida. **Turismo No Museu Do Louvre**. Clube de Autores, 2021.

JUNIOR, G. C. Cemitérios vão ficar fechados para visitação no fim de semana em Vitória. **A Gazeta.** Vitória, 2020. Disponível em: https://www.agazeta.com.br/amp/es/gv/cemiterios-vao-ficar-fechados-para-visitacao-no-fim-de-semana-em-vitoria-0520. Acesso em: 29 jan. 2026.

KHALIFA, Mohamed; ALBADAWY, Mona. Using artificial intelligence in academic writing and research: An essential productivity tool. **Computer Methods and Programs in Biomedicine Update**, v. 5, p. 100145, 2024.

LUNETTA, A. de. *et al*. Inteligência artificial: a revolução tecnológica do século XXI. **Revista Caribeña de Ciencias Sociales**, v. 13, n. 5, p. e3915-e3915, 2024.

MARÇAL, Alessandra de Oliveira. A Realidade aumentada como ferramenta de mediação: análise crítica de sua aplicação no Museu Histórico Nacional. 2018. Dissertação de Mestrado.

MARÍN, F. J. R. La ciudad silenciada. Los cementerios de Málaga. História del Arte de Málaga, v. 17, 2011.

MARÍN, F. J. R. et al. Applications and technology for the dissemination of heritage: the app of the historic cemetery of San Miguel de Málaga. 2024.

MUSEU DO LOUVRE**.** Audioguia. Paris: Musée du Louvre, [s.d.]. Disponível em: https://www.louvre.fr/en/visit/visitor-amenities#audio-guide. Acesso em: 27 jan. 2026.

MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS. Museologia MAO: visita virtual. Belo Horizonte: SESI/Instituto Cultural Flávio Gutierrez, [s.d.]. Disponível em: https://museologia.mao.com.br. Acesso em: 27 jan. 2026.

RODRIGUES, I. S. Vista parcial do Cemitério. Cemitério de Santo Antônio. Vitória, ES, 2017. Fotografia, figura 08. Acervo pessoal.

RODRIGUES, I. S. Barco. Cemitério de Santo Antônio. Vitória, ES, 2017. Fotografia, figura 09. Acervo pessoal.

SALES, Álvaro Américo Moreira. Patrimônio cultural e gestão: o Museu de Artes e Ofícios de Belo Horizonte. **Revista Eletrônica Patrimônio: Lazer & Turismo**-ISSN, p. 700X, 1806. 2010.

SILVA, Á. J. **Patrulha da madrugada:** uma história de aviadores. 2008. Disponível em: http://www.comum.net.br/wp-content/uploads/2014/04/Patrulha1.pdf. Acesso em 24 out.

2018.

SILVA, D. A. F. Aplicação partilhada com realidade aumentada para o Cemitério dos Prazeres. 2022. Dissertação de Mestrado. Universidade NOVA de Lisboa (Portugal).

3intech (2017). Guía móvil interactiva para el Cementerio. Memoria Histórico de San Miguel. Disponível em: https://apkcombo.com/es/cementerio-historico-san-migue/com.a3in.cementeriosanmiguel/. Acesso em 30 jan. 2026.

Módulos de olhar: a cidade repensada por antigas perspectivas

Modules of Seeing: the city reconsidered through former perspectives

Léa Araujo (FAPES/UFES)

Resumo:

O presente artigo propõe revisitar e reposicionar ideias e fundamentos teóricos desenvolvidos principalmente pela Internacional Situacionista, em especial por Debord e Lefebvre, no que diz respeito ao espaço urbano e aos modos de habitá-lo. Perspectivas conceituais como o détournement, a deriva e a psicogeografia — fundamentadas no acaso — foram historicamente tensionadas por aspirações utópicas de transformação social, como exemplificado pela Nova Babilônia de Constant, bem como pelo rigor técnico ao qual o desenvolvimento dessas práticas foi submetido. Ainda assim, tais conceitos continuam a informar as práticas e poéticas de artistas e pensadores contemporâneos, em um diálogo contínuo de projetos em permanente construção.

Palavras-chave: cidade; Cotidiano; Deriva; Desvio.

Abstract:

The present article aims to revisit and reposition ideas and theoretical foundations developed primarily by the Situationist International, particularly by Debord and Lefebvre, concerning urban space and modes of inhabiting it. Conceptual perspectives such as détournement, dérive, and psychogeography, premised on chance, were historically constrained by utopian aspirations for social transformation, as exemplified by Constant's New Babylon, as well as by the technical rigor to which the development of these practices was subjected. Nevertheless, these concepts continue to inform the practices and poetics of contemporary artists and thinkers, within an ongoing dialogue of projects in constant construction.

Keywords: *city; Everydayness; Derive; Détournement.*

Introdução

Em 1957, Guy Debord e Walter Korum realizaram, em Bruxelas, a primeira exposição psicogeográfica. No mesmo ano, Debord publicou o Relatório da Construção de Situações e das Condições de Organização e Ação do Situacionismo Internacional, no qual descreve, sob sua perspectiva, pensamentos que Constant, Jorn, Gallizio, dentre outros, desenvolviam. Era defendido que o programa revolucionário na cultura deveria estar ligado à política revolucionária, sendo tais pensamentos uma progressão do que havia se iniciado com os movimentos vanguardistas como o Futurismo, Dadaísmo e o Surrealismo. Porém, com o rigor intelectual que Debord prezava e encontrava na Internacional Letrista, grupo predecessor da Internacional Situacionista.

No dia 28 de julho de 1957, após uma votação, foram unificados o Mibi Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Internacional Letrista, formando, assim, a Internacional Situacionista. Dois de seus integrantes, Debord e Raoul Vaneigem, haviam participado do curso de sociologia ministrado pelo filósofo e sociólogo Henri Lefebvre e levaram tais conceitos à Internacional Situacionista. O pensamento de Lefebvre parte da análise do espaço urbano pós-guerra, segundo Carlos (2000, p. 360), para Lefebvre, o momento vivenciado no processo civilizatório caracterizava a passagem da historicidade à espacialidade, inaugurando o que chama de um período trans-histórico, em que o espaço ganha centralidade sobre o tempo.

> A cidade cessa de ser o contingente, o receptáculo passivo dos produtos e da produção. O que subsiste e se reafirma da realidade urbana, o centro de decisão, entra desde agora na produção dos meios de produção e dos dispositivos de exploração do trabalho social por aqueles que detêm a informação, a cultura, os poderes de decisão. Só uma teoria permitia utilizar os dados práticos e realizar efetivamente a sociedade urbana (Lefebvre, 1968, p. 145 apud Carlos, 2000, p. 360).

O processo de produção do espaço passava a ser determinado pela lógica capitalista, se tornando um setor próprio da economia. As contribuições de Lefebvre possibilitariam uma compressão relativamente nova, à exemplo da compreensão do campo urbano como uma obra civilizatória, um produto social e humano, ao ser pensado como um trabalho materializado das relações sociais de produção. A cidade em sua forma concreta, arquitetônica, advém da antiguidade, tal como o processo de divisão socioespacial. Já o urbano se atém à dinâmica das relações desenvolvidas, de forma intrínseca, porém não unilateral. Dessa maneira, Lefebvre

afirma que o conceito de produção do espaço ultrapassa os setores da arquitetura e do urbanismo, e se debruça sobre o conjunto da sociedade.

A terminologia sociedade burocrática, apresentada em 1968, porém desenvolvida desde a década anterior e fundamental às teorias de Lefebvre e Debord, referenciava a sociedade na qual o consumo ultrapassa a produção e se torna o ápice do capitalismo. O caráter racional dessa sociedade, os limites dessa racionalidade (burocrática), o objeto que ela organiza (o consumo no lugar da produção) e o plano para o qual dirige seu esforço a fim de se sentar sobre o cotidiano (Lefebvre, 1991, p. 68). Segundo Conceição (2011, p. 3), o efeito seria equivalente ao indivíduo sentir uma falsa sensação de liberdade. O controle, na verdade, ocorre pelo consumo, pois, sem esse fator, o indivíduo permanece à margem da sociedade.

Como opção de rompimento, Lefebvre (1961) propôs a teoria dos momentos, que visa intensificar o rendimento vital da cotidianidade, sua capacidade de comunicação e de informação, bem como, e sobretudo, de fruição da vida natural e social (Jacques, 2003, p. 121). Segundo Carlos (2000, p. 350), a ênfase no cotidiano ilumina o sentido social dos processos urbanos que têm no plano do vivido o ponto de partida da análise. Lefebvre (1968, p. 145) narra que, o espaço concreto é aquele do habitar, dos gestos e percursos, do corpo e da memória, dos símbolos e sentidos e das contradições e conflitos entre necessidade e desejo; poiesis inconsciente. E propõe uma crítica radical da separação das atividades no espaço como, por exemplo, o lúdico inserido na cotidianidade, contra a repetição massiva imposta implicitamente, o que significaria:

> Considerar o cotidiano como um produto da história, o produto do desenvolvimento do mundo da mercadoria e da sociedade de consumo, presente como repetitivo, mas contraditoriamente, como insurgência a ordem e a lógica instaurado pelo capital. O cotidiano, ao mesmo tempo em que é um produto da história, é resíduo, e nesta condição é no cotidiano que está tudo aquilo que pode construir um projeto de uma nova sociedade pela reunião dos resíduos (Lefebvre, 1968, p. 145 apud Carlos, 2000, p. 364)

Supondo uma crítica radical ao Estado, suas instituições e, também, ao obstáculo para a realização de tais práticas, as ideologias ligadas ao crescimento e expansão e ações ligadas a tais instituições. A ideia de Lefebvre a respeito do segregacionismo gerado pelo crescimento e consolidação capitalistas nos centros urbanos, sob um perpétuo cerceamento dos ambientes sociais comunitários e privatizações constantes de ambientes ostensivamente divididos, comunga com os ideais que Debord solidificou na Internacional Situacionista, e que gerou posteriormente o rompimento combativo entre ambos sob acusações mútuas de plágio.

Home (2004, p. 55) afirma que a revisão das ideias marxistas corridas principalmente na França durante a década de 1950, na qual Lefebvre teve papel central, criou um clima intelectual que contribuiu diretamente para o desenvolvimento da Internacional Situacionista como uma organização não apenas cultural, mas também política. Nos primeiros meses de 1958, a Internacional Situacionista esquematizou seu programa e publicou um convite aos artistas cansados de repetir ideias ultrapassadas, para organizar novas formas de transformação do ambiente a partir do contato com seus integrantes. Algumas das aplicações práticas da teoria da Internacional Situacionista estão presentes nas realizações de Grootveld, como mencionado por um de seus integrantes, o também holandês Constant.

Debord e a facção francesa, como denomina Home (1999), defendiam que, para a realização de trabalhos relacionados à arte e ao urbanismo, deveria prevalecer uma criatividade revolucionária totalmente separada da cultura existente. Enquanto outras facções, como a dinamarquesa, e Constant, no Bureau de Urbanismo Unitário de Amsterdam, defendiam uma centralização do urbanismo unitário como modo alternativo de criação liberada e apoiavam uma revolução cultural.

Em maio de 1959, membros da Internacional Situacionista expuseram em prestigiadas galerias europeias. Constant se dedicava integralmente ao urbanismo unitário, base do que viria a se tornar seu ambicioso projeto, a Nova Babilônia, ao qual Constant se dedicou por mais de duas décadas, dentre maquetes, escritos, desenhos e representações cartográficas. Em Paris, na Galeria René Drouin, Gallizio e Melanotte expuseram A Caverna Antimaterial, um novo ambiente unitário construído a partir da pintura industrial, posteriormente na Galeria Rive Gaúche; Jorn expôs suas Figuras Modificadas, descritas por Home (2004, p. 62) como pinturas kitsch alteradas como détournement através de manchas coloridas.

A mistura entre o Kitsch e o *détournement* foi categorizada, posteriormente, como vandalismo estratégico, título da exposição ocorrida em Nova York, no ano de 2009. O *détournement* pode ser lido como um método na explanação original, sua nomenclatura é comumente traduzida para o português como desvio. O método tinha como objetivo central a superação do consumo passivo de imagens e mercadorias, negando os valores preestabelecidos. Foi publicado, em maio de 1956, um guia prático para o *détournement* que parte da afirmativa:

> Toda pessoa razoavelmente atenta em nossos dias está alerta ao óbvio fato de que a arte já não pode mais ser considerada como uma atividade superior, ou nem mesmo como uma atividade compensatória à qual alguém honradamente poderia dedicar-se. A razão para esta deterioração é o claro aparecimento de forças produtivas que necessitam de outras relações de produção de uma nova prática de vida (Debord; Wolman, 1958).

Para os autores, a única tática historicamente justificada é a inovação extrema, indo além de qualquer ideia meramente escandalosa, ultrapassando as noções propostas anteriormente por Duchamp e outros vanguardistas, sobre a noção burguesa da arte e do gênio artístico, empurrando o processo ao ponto de negar a negação. Debord e Wolman creem na necessidade de eliminar todos os resquícios de propriedade pessoal na área das artes, tal como poesia e literatura, portanto, seria necessário neste acúmulo de referenciais e liberdade a utilização de qualquer coisa, nas quais não haveria limitações em correções ou integrações.

Na acumulação de desvios, há uma construção da paródia séria, que não contribui para reação indignada ou engraçada sobre a alusão a algum trabalho original. Além do acúmulo, havia também outros tipos de *détournement*, como o secundário e o enganoso. O secundário é a ação do desvio de um elemento cuja importância é nula e cujo significado é totalmente removido no novo contexto no qual é inserido, como, por exemplo: um recorte de jornal, uma frase neutra ou uma fotografia comum. O enganoso, ou de proposição premonitória, é a ação ou desvio de um elemento significante que deriva de um diferente escopo de um novo contexto; o *détournement* enganoso é provavelmente o mais utilizado. Uma característica à qual ambos os autores se atem, é a simplicidade, pois o impacto principal deve ter relação direta com o consciente ou o semiconsciente dos contextos originais, o que não se aplica apenas ao *détournement*, a dependência da memória determina o público-alvo antes mesmo da realização de qualquer ação.

Para o *détournement* efetivo, a resposta racional deve ser a menor possível, pois o método não deve conduzir apenas uma nova forma de conhecimento e produção. Os autores enxergam tal prática como uma colisão com conversões sociais e legais, podendo funcionar como uma arma cultural, um meio de educação artística proletária, no qual ideias e criações se multiplicam à vontade. Debord e Wolman (1957) demonstram diversas maneiras de realização do *détournement* em diferentes setores, como literatura, cinema e arquitetura, embasados na crença de uma fusão dos setores da comunicação a partir do avanço tecnológico.

Por fim, é mencionado o ultra *détournement*, estritamente ligado às ações na vida cotidiana. Neste caso, a intenção é de atribuição de novos significados aos gestos e às palavras, identificados pelos autores como historicamente comuns. Práticas de atribuição de códigos a simples gestos são comuns em estratégias de jogos e no lúdico. As pretensões das atribuições e sistematizações ligadas ao *détournement*, demonstradas e exemplificadas pelos autores, visavam o alcance da realização da ação em situações nas quais todos serão livres para realizá-las através do *détournement*, mudando deliberadamente as condições cotidianas predeterminadas.

O acaso, para Debord (2003, p. 88), tem um papel importante, porém, a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende a reduzir tudo à alternância de um número limitado de variantes e ao hábito. Na deriva, que funciona como um comportamento experimental ligado à sociedade urbana, como um exercício de passagem por ambiências variadas, ao desenvolver situações a partir da perambulação baseada na noção básica de psicogeografia, ou, segundo Jaques (2003, p. 65) uma geografia afetiva que, somada à deriva, busca uma cartografia de ambiências psíquicas em diversas ambiências e transições decorridas pelo deslocamento.

Para a realização da deriva, Debord (2003, p. 90) perpassa por diversos elementos que a constituem, como a quantidade de pessoas, o tempo de realização e o período do dia, que funcionam como regras flexíveis passadas a um jogador iniciante. Porém, o que é de fato possível pôr por escrito são algumas senhas desse grande jogo. Haveria, então, lições ligadas à essa espécie de jogo, como estabelecer os primeiros levantamentos das articulações psicogeográficas de uma cidade moderna e a percepção dos eixos de passagem, como saídas e defesas, através do reconhecimento de unidades de ambiência, de seus componentes fundamentais e de sua localização espacial.

Seria possível o estabelecimento de uma cartografia, por meio de velhos mapas, fotos aéreas e derivas experimentais, porém a intenção de Debord (2003, p. 91) não era a delimitação de continentes duráveis, mas de mudar a arquitetura e o urbanismo. A mudança mais geral da proposta era a diminuição constante das margens fronteiriças, até que fossem totalmente suprimidas. Na arquitetura, o gosto pela deriva levaria à preconização de todo tipo de novas formas do labirinto, que as modernas possibilidades de construção favorecem. Como, por exemplo, o mapa psicogeográfico de Debord The Naked City, realizado a partir de uma extração de mapas de Paris, realocados a partir da lógica situacionista em uma nova construção categorizada e interligada por setas que conectam diferentes unidades de ambiência.

Apesar da frequente utilização das terminologias que fogem das regras preestabelecidas de controle, como o acaso, a perambulação e fatores emocionais ligados à psique humana diante da sociedade urbana, Debord, frequentemente, preza por um rigor ao determinar regras e explanações diretas referenciadas em meio a exemplificações. Normalmente, técnicas e métodos são relacionáveis a manuais, com fatores inegáveis que não podem ser sublimados ou alterados, apesar da proposição do autor em superar a arte, alterar fatores vigentes e prezar pela individualidade do sujeito que virá a exercer suas propostas.

A dubiedade discreta de Debord é encontrada nas entrelinhas em uma liberdade dentro de suas próprias margens. Há em suas preocupações uma relação com fatores que convergem com o lúdico, porém, em um jogo regrado que, consequentemente, se aproxima da

funcionalidade, contudo, enviesada a um propósito opositor subversivo. De certo modo, se aproximando do que Kaprow (1971) afirma sobre movimentos subversivos de vanguarda, como o Dadaísmo, uma proposta de subversão, no caso a antiarte, que foi estrategicamente cooptada pelo mercado e retomou o status previamente rejeitado, retomando seu valor como Arte.

Por outro lado, Castro (2022, p. 78) destaca que o desvio revela uma tendência ao jogo, pois os elementos articulados podem se transformar em outros elementos totalmente diferentes dos iniciais e as regras propostas deveriam ser percebidas como elementos a serem apropriadas e superadas a partir da percepção da inadequação imposta de acordo com a situação vivenciada, ao reforçar a ideia de que a expressão coletiva sobre o absoluto não existe, ou seja, há um espaço para o indivíduo propositor desviar-se do *détournement*. Pois o desvio, segundo Debord e Wolman (1956), parte do pressuposto de uma apropriação de signos e materialidades preexistentes, sem haver factualmente uma arte situacionista, mas, um uso situacionista desses meios, em um sentido mais primitivo. Ambos enfatizam a existência de uma fragilidade das criações que se pretendem originais; a presença da autorreferencia e da ausência de vínculo impossibilitam que uma memória daquilo seja superada, de modo que, segundo os autores, a principal força do desvio responde diretamente ao reconhecimento, consciente ou não, da memória.

Apesar de os artistas presentes na Internacional Situacionistas e os dissidentes dela permanecerem, em maioria, fiéis aos ideais e práticas fundamentais implementados em sua formação, presentes nos protótipos de ideias da Internacional Letrista, muitas das teorias foram desenvolvidas a partir de diferentes formas metodológicas experimentais, como no caso de Constant. A partir das desavenças e dos divergentes interesses, em 1962, surge, a partir de uma dissidência de membros, o *Spur*, conhecido como a Segunda Internacional Situacionista ou a Bauhaus Situacionista. Responsáveis pela publicação da revista *Drakabygget*, considerados por Home (2004, p. 68) como golpes publicitários, realizavam ações como pichações e a decapitação de uma estátua no porto de Copenhague.

Após a tentativa de inflar o número e a importância dos situacionistas durante o maio de 1968, restavam, segundo Home (2004, p. 80), pouco mais de quarenta pessoas durante a formação do Comitê de Manutenção das Ocupações. Por fim, após novas debandadas e expulsões, Debord e Sanguinetti publicaram, em 1972*, La Veritable Scission dans L'Internationele*, no qual afirmam que a Internacional Situacionista estava por renascer em toda parte. Home (2004, p. 80) afirma que, além de nada disso ter ocorrido, as crises econômicas da década de 1970 demonstraram de fato que a análise situacionista – baseada na crença de que o capitalismo havia superado suas contradições econômicas – estava incorreta.

Apesar de 1972 ser considerado o ano da dissolução da Internacional Situacionista, Constant e seus ideais sobre o urbanismo unitário, oriundos do grupo, permaneceram em curso com a Nova Babilônia até o ano de 1974. Por vezes, a Nova Babilônia é erroneamente atribuída à Internacional Situacionista, porém Schoenberger (2017, p. 67) argumenta sobre esta atribuição equivocada, cuja datação do trabalho já torna explícita. O projeto começou de fato em 1959, tendo sido apresentado pela primeira vez durante a exposição *Constructions and Maquettes*, no museu *Stedelijk*, com organização de Constant e Debord. A exposição solo de Constant apresentava quadros de sua autoria durante sua permanência no CoBrA, esculturas realizadas na década de 1950 e maquetes da posterior Nova Babilônia, anteriormente denominada como *Dériville*.

No mesmo ano, Constant fundou o *Research Bureau for Unitary Urbanism*, em conjunto com dois arquitetos. Apesar de o urbanismo unitário ser ligado ao situacionismo, o conceito já estava presente nas falas de Constant ainda no período de atuação no CoBrA. Home (2004, p. 25) cita um trecho da edição da revista Cobra, de 1949, no qual o autor defende que contém os aspectos centrais da Internacional Situacionista.

> Falar de desejo significa falar do desconhecido, do desejo de liberdade...A liberdade de nossa vida social, que propomos como primeiro compromisso, abrirá a porta para um novo mundo... É impossível conhecer um desejo sem satisfazê-lo, e a satisfação do desejo é a revolução... A cultura de hoje, sendo individualista, substituiu a criação por 'produção artística', e produziu o que não se sabe...É o nosso desejo que faz a revolução (Home, 2004, p. 25).

O pequeno grupo de pesquisa de Constant foi responsável pela edição de agosto da revista *Forum*, periódico holandês sobre arquitetura. A publicação, de acordo com Schoeberger (2017, p. 69), foi o ponto inicial das desavenças que levaram ao afastamento completo entre Debord, Constant e o projeto da Nova Babilônia. Na publicação, havia um modelo para a construção de uma igreja, realizado pelos arquitetos *Oudejans e Alberts*, e tal figura foi alocada ao lado do texto de Debord. A arquitetura religiosa era, para Debord, a antítese do urbanismo situacionista e a publicação se tornou catalisadora de diversos outros eventos arruinados, que levaram ao rompimento de Constant com Debord e a Internacional Situacionista; ainda assim, o artista permaneceu utilizando os termos desenvolvidos pelo grupo em suas criações.

A Nova Babilônia consistia basicamente em um projeto de cidade, construído a partir dos preceitos da Internacional Letrista/Situacionista, na qual a liberdade poderia ser realizada e a liberdade, para Constant (1962) apud Schoenberger (2017) só poderia ser plenamente realizada através da criação. Em 1965, ocorreu a primeira exposição retrospectiva de Constant na Holanda, no *Gemeentemuseum*, localizado Den Haag, cujo enfoque era a Nova Babilônia. Nela havia, além de diversas documentações e maquetes, um labirinto construído com a

colaboração do arquiteto Nic Tummers. Schoenberger (2017, p. 70) destaca que a resposta do público holandês aos ideais utópicos de Constant fora boa, o que reafirmava a fácil aceitação dos holandeses mediante propostas lúdicas.

Contemporâneo a Constant, o artista Robert Jasper Grootveld, iniciou seus trabalhos relativos a construções marítimas ainda na década de 1950, modelos que adquiriram novas formas e dimensões nas décadas subsequentes e que se mantém em produção e pesquisa até a atualidade. A cidade de Amsterdam é onipresente em cada uma das ações e trabalhos de Grootveld. Por exemplo, ao analisarmos o *Kom-Mikky*, sua primeira embarcação precária, notamos a presença da memória cultural, histórica e patrimonial holandesa, a partir da consciente decisão de flutuar pelos canais da capital, comumente utilizados para passeios turísticos e anteriormente como principal via de transporte e atualmente como residência temporária. Grootveld optou pelo intermeio; não havia a intenção de realizar uma tarefa roteirizada, como um translado, ou um transporte, e o *Kom-Mikky* em nada se assemelhava às típicas embarcações residenciais. Se tratava de um conceito, evidenciado pela estranheza causada aos observadores, o inusitado e aparentemente despropositado flutuante derivando enquanto um homem de terno, ou fantasiado como figuras do folclore local, cozinhava e se alimentava sem parecer ser percebido, dialogando com a não intencionalidade e a não funcionalidade.

A estrutura das construções de Grootveld pode ser associada ao conceito de *bricolage*, trabalhado por Claude Lévi-Straus em sua publicação O Pensamento Selvagem, de 1962. Atualmente a bricolagem, em português, é diretamente associada ao termo inglês *do it yourself* (DIY), ou faça você mesmo. Contudo, a bricolagem pode ser analisada separadamente em cada um dos campos de estudo que a abordam. Lévi-Strauss analisa o termo dentro de seu campo de estudo, a antropologia, no contexto pós-guerra francês. O Selvagem referenciado no título da publicação não se refere à antiga ideia disseminada sobre o ser primitivo, não evoluído. O autor aborda a presença de um pensamento em livre-exercício, não domesticado em vista de obtenção de uma recompensa ou rendimento.

O realizador da bricolagem seria o *bricoleur* e seu trabalho seria realizado a partir de um conjunto finito de materiais heterogêneos. Tais materiais não são pré-estabelecidos conforme o projeto, mas sim o resultado das oportunidades, ou seja, a lógica inversa do engenheiro, cuja realização depende primordialmente do projeto. O *bricoleur*, segundo Lévi-Strauss (1989, p. 36) trabalha por analogias e aproximações, mesmo que suas criações se reduzam a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final. Dessa maneira, a bricolagem tem seu sentido

constituído na maneira com a qual os elementos utilizados são combinados. E, como o *bricoleur*, não cria a partir do projeto, é essencial que ele utilize sua criatividade e percepção sensível em relação ao seu trabalho.

Porto (2018, p. 254), em seu ensaio *Bricoleurs* do Fim do Mundo, trata da experiência e dos campos de experimentação como essenciais à ideia da bricolagem. Tais experimentações são comumente tratadas com estranhamento, e esse, por sua vez, é o sinal de que um desarranjo de sentido foi de fato produzido: o caos criado libera vias para outros territórios. Como, por exemplo, um pensamento novo, ao primeiro momento, seria um novo idioma, até que ocorra a produção de uma nova linguagem e de um sistema dotado de sentido. A bricolagem deve conseguir produzir essa experiência, denominada por Porto (2018) como experiência-limite, que possa ser transformada e adquirir novos sentidos e signos e proliferar possibilidades.

Segundo Almeida (2018), em Mito e Magia Segundo Claude Lévi-Strauss, Lévi-Strauss também reconhece o pensamento mágico. O pensamento ocorre a partir da necessidade do homem, que exige de um novo sistema de referência, sistema esse que permite que dados, até então contraditórios, passem a se integrar. A magia seria uma expressão metafórica da ciência, antecipando e expressando o que poderá ser especificado pela ciência. O pensamento mágico dá contorno às expressões ainda não codificadas, cujo signo ainda não foi estabelecido e, posteriormente, pode ser atualizado e codificado pelo pensamento científico. Transpondo tal pensamento para a criação artística, a magia funcionaria como um ineditismo no campo, cuja codificação e inserção em um movimento específico não poderia ser realizado concomitantemente à sua realização.

O *Kom-Mikky* e suas reverberações no formato de *piepschuim* podem ser pensados como uma bricolagem, visto as aplicações da terminologia. O papel mágico assumido pelo artista, após sua viagem a Durban, a partir dos questionamentos a respeito do papel de um xamã em sua terra natal, denota um retorno ao que é lido como primitivo, como evocaram diversos artistas vanguardistas. Contudo, o pensamento selvagem atribuído a partir desse questionamento são as ações, linguagens e o que é de fato criado e construído por Grootveld após tal contato, como a denúncia nos totens da selva de asfalto, a *K kerk* e a intenção do artista em permear ruas e pontos turísticos e históricos atribuindo significâncias inéditas a eles, a exemplo do *Lieverdje*, do monumento dedicado ao general Van Heutsz e os canais.

Os famosos canais de Amsterdam constituem grande parte da paisagem e carregam consigo extrema importância para o desenvolvimento, a economia e a história cidade. Os canais, inicialmente construídos nas primeiras décadas do século XVII, atualmente ocupam uma extensão superior a setenta quilômetros. Atualmente, são encontradas mais mil pontes que os

cruzam. Para não peritos, perambular por eles funciona de maneira labiríntica e determina de maneira visual os limiares da capital holandesa ao separarem e unirem bairros e localidades históricas da cidade. A ocupação de Grootveld do espaço dos canais, fosse por meio do *Kom-Mikky* ou de seus *piepschuim* dialoga com ideias que vinham sendo desenvolvidos concomitantemente pelos Situacionistas e por Lefebvre, a respeito da deriva, do desvio e da psicogeografia.

Todos exemplos mencionados, tanto de propostas quanto de ações artísticas, dialogam em diversos aspectos, não muito complexos de serem observados. Podemos destacar que há uma crítica ao pensamento unificado, aos modos de habitar e se relacionar com o espaço da cidade do cotidiano a partir de um pensamento disruptivo, ou seja, se desvencilhar da lógica capitalista, da produtividade excessiva, do consumo guiado. Por outro lado, até então foram citados pensamentos, estratégias e obras realizadas quase meio século atrás, sendo a Nova Babilônia, encerrada na década de 1970, a mais atual. As alterações sociais são notórias e não cabem nesse artigo serem exploradas uma a uma, mas, pode-se interconectar tais pensamentos com aspectos amplamente abordados por pensadores como Bauman, por exemplo, que observa nas rápidas alterações tecnológicas as relações de consumo se alteram, os produtos se tornam rapidamente obsoletos e a necessidade de novos produtos cada vez maior, tal como a relação com o trabalho e a produtividade.

> Para resumir a história: esse mundo liquido moderno sempre nos surpreende; o que hoje parece correto e apropriado amanhã pode muito bem se tornar fútil, fantasioso ou lamentavelmente equivocado. Suspeitamos que isso possa acontecer e pensamos que, tal como o mundo é nosso lar, nós, seus moradores, planejadores, atores, usuários e vítimas, devemos estar sempre prontos a mudar: todos precisam ser, como diz a palavra da moda (Bauman, 2011, p.8)

Ou seja, além da lógica capitalista, o consumo desenfreado, é obviamente prejudicial ao meio ambiente, preocupação de Grootveld nas habitações ecológicas realizadas a partir de materiais descartados utilizados, por meio da bricolagem, nos flutuantes, além do resgate aos pensamentos ligados a convivência harmoniosa com a natureza dos povos originários. Tal lógica, também não deixa margem para inutilidade, para antifuncionalidade como previu Constant na construção da Nova Babilônia.

Desse modo percebemos que, tanto a antifuncionalidade intrínseca ao projeto da Nova Babilônia e as práticas da deriva e do desvio, quanto as práticas da bricolagem que geraram objetos que poderiam ou não ser utilizados a favor das práticas anteriores ou de novo modos de habitar e pensar a cidade, ou seja, exercendo certa funcionalidade, coexistem dentro da lógica anticapitalista e geram um embate aos pensamentos hegemônicos imbuídos desde o

planejamento urbano, que afetam diretamente o cotidiano de quem habita definitivamente ou não o espaço da cidade.

Referências

BAUMAN, Z. Modernidade líquida. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOVIER, François. *Doublage et détournement*, *Décadrages*, 23-24 | 2013, 10 April 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/decadrages.707> Último acesso em: Maio, 2025.

CARLOS, Ana Fani A. *Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o 'direito à cidade'*. Rev. Direito Práx: Rio de Janeiro, V.11, N.01, 2020.

CASTRO, Laura. *Não há desvio sobre o vazio A produção do espaço pela desvalorização, atualização e transformação de elementos existentes.* Rev. Risco, São Paulo v20, 2022.

Conceição, Alexandrina. *Usos e abusos da categoria território*. Sergipe, *Revista Da ANPEGE*, *17*(32), 7–21, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5418/ra2021.v17i32.13582> Último acesso em: Maio, 2025.

DAMIANI, Amélia. *Introdução a elementos da obra de Henri Levebvre e a Geografia*. Revista do Departamento de Geografia – USP, São Paulo, vol. especial 30 anos, 2012.

DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil. A User's Guide do Détournement, 1956. Disponível em: < https://theanarchistlibrary.org/library/guy-debord-gil-j-wolman-a-user-s-guide-to-detournement> Último acesso em:Maio, 2025.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. Tradução: Cris Siqueira, 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

Internationale Situationniste no.3 Détournement as Negationa and Prelude. Dezembro, 1950. Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/detournement.html>. Acesso em: 11 fev 2024.

Internationale Situationniste no. 4. *Die Welt als Labyrinth*. Junho, 1960. Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/diewelt.html>. Acesso em: 11 fev 2024.

Internationale Situationniste no. 4. *On the difficulties with a situationist installation at the Stedilijk Museum in Amsterdam*. Janeiro, 1960, 2023. Disponível em: <https://libcom.org/article/die-welt-als-labyrinth>. Acesso em: 11 fev 2024.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo, Cosac & Naify, 2012. Disponível em: <https://dokumen.tips/documents/levi-strauss-c-o-feiticeiro-e-sua-magia.html?page=1>. Acesso em: 11 fev. 2024.

PORTO, Renan. *Bricoleurs do fim do mundo –Pensamento bricoleur e práticas de criação de sentido.* Lugar Comum, Universidade federal do Rio de Janeiro Rio de janeiro, no 58, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/46777/25268>. Acesso em: 11 fev. 2024.

(Re)viver o monumento: uma performance que celebra a cultura local em Domingos Martins

(Re)living the Monument: A Performance that Celebrates Local Culture in Domingos Martins

Rosely Kumm (FAPES/PPGA-UFES/LEENA)

Resumo:
A presente pesquisa acadêmica evoca um percurso pela cidade que perpassa tudo aquilo que afeta a percepção do habitante, destacando a paisagem, a arte pública e a cultura local. Ao escolher percorrê-lo, será possível vislumbrar os diferentes elementos que compõem esse ambiente, e que evidenciam a relação entre a arte e as múltiplas identidades humanas que nela coexistem. Nesse percurso, os monumentos públicos são uma forma de arte que acrescenta à paisagem local, uma narrativa histórico/social, conectando o passado e o presente da comunidade. Diante disso, destacamos aqui, uma prática cultural única observada na cidade de Domingos Martins, no interior do Espírito Santo. Trata-se de uma performance representando o Monumento ao Colono Imigrante, que faz parte da paisagem local desde 1954, como marco da emancipação política do município. Anualmente, durante o desfile alegórico da Sommerfest - Festa da Imigração Alemã -, esse monumento é simbolicamente "revivido" por algum morador local, que se voluntária tornando-o uma peça viva que desfila junto com as demais alegorias, celebrando a memória coletiva e a herança histórico-cultural da cidade.

Palavras Chave: monumento público; Performance; Cultura local.

Abstract:
This academic study traces a journey through the city that encompasses all elements affecting the inhabitants' perception, highlighting the landscape, public art, and local culture. By choosing to follow this path, it becomes possible to discern the different elements that constitute this environment and that reveal the relationship between art and the multiple human identities that coexist within it. Along this journey, public monuments emerge as a form of art that adds a historical and social narrative to the local landscape, connecting the community's past and present. In this context, this paper highlights a unique cultural practice observed in the city of Domingos Martins, located in the interior of the state of Espírito Santo, Brazil. This practice consists of a performance representing the Monument to the Immigrant Settler, which has been part of the local landscape since 1954 as a landmark of the municipality's political emancipation. Each year, during the allegorical parade of the Sommerfest - the German Immigration Festival - this monument is symbolically "revived" by a local resident who volunteers to embody it, becoming a living piece that parades alongside other allegories, celebrating the city's collective memory and historical-cultural heritage.

Keywords: *Public monument; Performance; Local culture.*

Introdução

Todas as manifestações humanas em que os povos expressam características particulares de ser, viver e estar no mundo, constituem aspectos simbólicos de sua cultura específica. Intrínsecas à paisagem essas manifestações se expressam no percurso cotidiano, de maneira a integrar os fazeres e saberes de uma sociedade, abrangendo áreas como a linguagem, a arte e o espaço. Ao longo do tempo, tais expressões culturais se adaptam e evoluem para serem transmitidas pelas gerações, evidenciando que se trata de um processo híbrido e dinâmico, passível de ser observado nos elementos da paisagem urbana. Conforme o professor Aparecido Cirilo (2015), às características de uma cidade definem-se pelo acúmulo de camadas de significados, resultado das interações humanas e, consequentemente, das transformações históricas que nela se inscrevem (Cirilo, 2015). Diante disso, a presente pesquisa convida o leitor a compreender a cidade a partir do percurso cotidiano, o que permite reconhecer que tais interações (manifestações de caráter estético e cultural), são responsáveis pela constituição da memória coletiva da comunidade. Dentre os elementos que compõem esse percurso pela cidade, destacamos os monumentos de arte pública que podem configurar-se como expressões artísticas que acrescentam mais uma camada de significado à paisagem urbana, estabelecendo uma narrativa histórico-social que conecta o passado ao presente da comunidade.

Para o pesquisador José Pedro Regatão (2015) os monumentos de arte pública melhor se caracterizam pelo seu envolvimento com o público, pois se apresenta para toda a sociedade e não apenas a um segmento específico (como observado em ambientes institucionais da arte), e por isso participa diretamente no quotidiano social, inserida em locais de convívio e lazer que integram a própria paisagem urbana (Regatão, 2015). Em “A escultura no campo ampliado”, a renomada historiadora e crítica de arte contemporânea, Rosalind Krauss (1984), propõe que a lógica da escultura contemporânea tem sua origem na lógica do monumento, entendendo este como uma forma simbólica de inscrição da memória em um lugar específico. O monumento, segundo a autora, articula-se entre um significado e um local, funcionando como um marco que comemora ou representa um evento, uma figura ou uma ideia. Krauss cita exemplos como a estátua equestre de Marco Aurélio, situada no Capitólio de Roma, e a Conversão de Constantino, de Bernini, instalada na escadaria que liga a Basílica de São Pedro ao Vaticano. Ambas revelam como a escultura tradicional está vinculada a um contexto de representação e função simbólica. Essas obras não apenas ocupam o espaço, mas o definem e o qualificam, estabelecendo uma relação de mediação entre o signo e o lugar. Assim, a escultura, em sua origem monumental, é compreendida como um objeto figurativo, cuja presença reitera a

memória coletiva e organiza o espaço urbano através de sua função comemorativa (Krauss, 1984).

Seguindo as reflexões do pesquisador José Guilherme Abreu (2023), os monumentos de arte pública evidenciam um campo de produção estética intrinsecamente ligado ao tecido social, estruturado a partir de quatro eixos fundamentais que orientam sua concepção e prática. O primeiro, o ideário, situa a arte pública como um instrumento de democratização cultural, cujo propósito é alcançar todos os cidadãos e contribuir para o aprimoramento da vida coletiva. O segundo, o impacto, enfatiza o caráter cívico dessa arte, que convoca tanto o artista quanto o público a uma relação ativa, em que a obra desencadeia respostas sociais diversas - da apropriação afetiva à rejeição crítica. Já a inclusividade destaca a pluralidade que caracteriza a arte pública, manifestada na diversidade de técnicas, linguagens e destinatários, configurando um espaço estético aberto à convivência de múltiplos repertórios culturais e expressivos. Por fim, o eixo do regime evidencia que a arte pública se insere em um modelo de produção diferenciado, marcado por negociações alargadas, participação comunitária e dinâmicas institucionais específicas. Assim, ao articular esses quatro eixos (ideário, impacto, inclusividade e regime), Abreu oferece uma compreensão abrangente dos monumentos de arte pública como fenômeno estético, político e social, cuja relevância se sustenta justamente na sua capacidade de operar entre diferentes esferas da experiência coletiva (Abreu, 2023).

Na perspectiva da pesquisadora Françoise Choay (2006), o termo monumento se origina da palavra em latim *monumentum*, que por sua vez deriva da palavra *monere*, que significa advertir ou lembrar. Assim, Choay enfatiza o caráter afetivo dos monumentos, que não são elementos neutros na paisagem, mas manifestações construtivas destinadas a suscitar emoções e a preservar uma memória viva. Pode-se compreender como monumento “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (Choay, 2006, p. 18). Diante disso, Cirilo também aponta que a especificidade do monumento reside justamente em sua capacidade de atuar sobre a memória coletiva. Por meio de uma mediação afetiva, o monumento mobiliza lembranças e reatualiza o passado, tornando-o presente na experiência contemporânea. Contudo, o passado evocado não é aleatório: trata-se de uma seleção intencional e situada, orientada por finalidades vitais da comunidade. Assim, o monumento contribui de forma decisiva para a preservação e o fortalecimento da identidade local, ao ancorar na materialidade do espaço urbano os valores e as experiências que definem a coletividade (Cirilo, 2015).

Para compreender melhor essas relações que geram afetividade entre os sujeitos e o ambiente da cidade, Cirilo aponta o conceito de topofilia, conforme definido por Yi-Fu Tuan

(1980), que se refere aos vínculos emocionais, culturais e simbólicos que os indivíduos estabelecem com o seu ambiente e os elementos que o compõem. São relações que transcendem a simples função de habitabilidade e se entrelaçam com os conceitos de lar, pertencimento e vivência. Esses vínculos são fundamentais para a formação de hábitos, costumes e práticas culturais, refletindo-se em diversas manifestações da vida cotidiana (Tuan, 1980).

As relações de topofilia se materializam por meio de constructos coletivos, memórias compartilhadas e práticas culturais como festas, desfiles alegóricos, músicas, rituais religiosos, além da percepção sensível da paisagem, ou seja, da forma como os indivíduos interpretam e vivenciam os espaços ao seu redor. Esses elementos e manifestações transformam o espaço em um lugar, carregado de significado. O lugar é uma classe especial de objeto. Segundo Tuan, é um objeto no qual se pode morar (Tuan, 1983). É uma concentração de valor, embora não se trate de um valor monetário, mas um valor simbólico.

Desse modo, ao reconhecer relações afetivas que emergem tanto dos monumentos de arte pública, quanto das interpretações que os habitantes constroem sobre seu próprio ambiente, torna-se possível compreender como determinados monumentos ultrapassam sua função material e passam a integrar o repertório simbólico da comunidade de maneira mais viva. Essas obras, ao representarem memórias, valores e experiências coletivas, convertem-se em referências identitárias que orientam modos de pertencimento e fortalecem o vínculo entre a população e o território. Citando novamente Choya, a relação com o tempo vivido e com a memória local, revelam a função antropológica que constitui a essência do monumento (Choya, 2006). A partir dessa perspectiva, a presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa de caráter interpretativo, fundamentada na análise de práticas culturais, narrativas simbólicas e experiências sensíveis associadas a um monumento público, buscando compreender os sentidos afetivos que se constroem na relação entre obra, espaço e comunidade.

É nesse horizonte metodológico que se insere a investigação realizada no estado do Espírito Santo, onde a relação singular entre habitantes e um monumento, permite evidenciar como sentimentos de topofilia se manifestam e se perpetuam no espaço urbano. O estudo concentra-se na cidade de Domingos Martins, região serrana do Espírito Santo, por meio de observação direta e análise descritiva de uma prática cultural específica: a performance associada ao Monumento ao Colono Imigrante. Integrado à paisagem local desde 1954 como marco da emancipação política do município, o monumento é anualmente “revivido” durante o desfile alegórico da Festa da Imigração Alemã (Sommerfest). Nessa ocasião, um morador local se voluntaria a vestir um figurino característico e a incorporar a figura do monumento,

transformando-o em uma presença performativa que desfila junto às demais alegorias do evento. Tal procedimento metodológico permite compreender o monumento não apenas como objeto estático, mas como prática cultural viva, cuja ressignificação performática revela vínculos afetivos, processos de memória coletiva e formas de pertencimento que se atualizam no cotidiano festivo da cidade.

Contextualização histórica e inserção do monumento

O município de Domingos Martins, situado na região serrana do Espírito Santo, tem sua origem vinculada às políticas imperiais de colonização implementadas no Brasil a partir do século XIX. Essas políticas buscavam incentivar a imigração europeia como estratégia para ocupar áreas consideradas disponíveis, promover o povoamento do território e substituir gradualmente o trabalho escravizado por mão de obra livre. Nesse contexto, o Espírito Santo recebeu sucessivas levas de imigrantes germânicos, italianos e outros grupos europeus entre o final do século XIX e o início do século XX. A lógica de ocupação fundiária adotada baseava-se na distribuição de pequenas propriedades rurais a famílias de agricultores, fomentando núcleos coloniais organizados em torno da agricultura familiar e da formação de comunidades autossustentáveis. Logo, a região Serrana do Estado, foi principalmente ocupada por imigrantes de origem alemã, italiana, holandesa e pomerana, que aos poucos formaram pequenas comunidades rurais ao longo das montanhas. A cidade de Domingos Martins, que leva o mesmo nome do município, é um exemplo significativo dessa história capixaba. Fundada em 20 de outubro de 1893, após sua emancipação política do município de Viana, Domingos Martins tem se mantido estreitamente conectado aos cenários político, econômico e cultural do Estado. Esse vínculo é visível através de diversos monumentos públicos e manifestações culturais que refletem seu papel na história e na cultura local.

Uma das formas de manifestações populares expressos diretamente no espaço da cidade é o monumento público. Em sua essência carrega crenças e valores da comunidade que contribuem para a formação da identidade e de uma memória coletiva. Ao mesmo tempo, visa atender a interesses já estabelecidos na sociedade, como políticos, econômicos e religiosos. De acordo com Le Goff (2013) o monumento segue em direção a dois sentidos, o comemorativo e a recordação, ambos caracterizados por evocar o passado, de maneira a perpetuar ou recordar. Choay (2006), como já mencionada, complementa a ideia do monumento como recordação, que envolve a memória e a afetividade.

Neste contexto, a obra “Monumento ao Colono Imigrante” foi encomendada pela prefeitura da cidade ao artista ítalo-brasileiro Carlo Crepaz, com o intuito de rememorar a emancipação política do município e de exaltar a narrativa fundadora associada à imigração

(figura 1). Trata-se de um tipo de monumento recorrente em diversas cidades brasileiras, especialmente naquelas, cuja identidade local foi historicamente construída a partir da presença de povos imigrantes. Isto permite pensar que os monumentos demarcam a relação com os antepassados, com os pioneiros e os fundadores, e assim, tornam-se parte do imaginário urbano, um legado às futuras gerações.



Figura 1: O Monumento em Homenagem ao Colono Imigrante é uma obra do artista Carlo Crepaz, encomendada pela comunidade local para celebrar a jornada dos imigrantes para a consolidação do município. A obra permanece desde 1954 na Praça Arthur Gerhardt, compondo a paisagem da cidade. 2024. Fonte: Acervo da pesquisa.

Conforme pode ser observado na imagem, a obra é composta por um casal (um homem e uma mulher) e uma criança de colo. O personagem masculino se apresenta de pé, segurando sua enxada com uma das mãos (símbolo do trabalho), enquanto a outra está sobre os olhos, como para enxergar melhor o horizonte, vislumbrando o futuro que ele pretende construir com seu trabalho. A personagem feminina permanece sentada sobre uma arca, segurando seu filho, guardando e protegendo seus descendentes que irão colher os frutos da construção dessa nova vida, em terras brasileiras. Atrás do conjunto escultórico principal, mais próximo a mulher sentada sobre uma arca, fica um jarro, elemento simbólico que remete tanto à ideia de provisão e sustento quanto à preservação da memória e da cultura trazidas pelos imigrantes, funcionando como um signo de continuidade entre o passado de origem e o futuro projetado no novo território (figura 2).



Figura 2: Imagem frontal da escultura apresentando detalhes simbólicos. Fonte: Acervo da pesquisa.

A obra foi confeccionada em bronze, com base de alvenaria. Na base do Monumento (na parte da frente) está descrita a mensagem: "Ao colono imigrante que aqui veio ajudar a construir uma grande Pátria. A gratidão da terra capixaba." Na lateral traseira da base do Monumento está o brasão do Estado do Espírito Santo, forjado em bronze. Nas demais laterais encontram-se dois outros brasões com a representação de uma águia, símbolo da imigração alemã. Ambas também foram forjadas em bronze e fixadas sobre as laterais da alvenaria. O conjunto escultórico inteiro somando escultura e a base possuem 5 metros de altura e foi inaugurado em 10 de outubro de 1954.

Quanto ao artista quem criou o monumento, é importante para este estudo apresentar alguns aspectos de sua trajetória artística. Carlo Crepaz nasceu numa pequena cidade no interior da Itália, em setembro de 1911, filho e bisneto de escultores italianos. Muito jovem, Crepaz foi enviado a Alemanha nazista, como todo jovem italiano, no calor da Segunda Guerra Mundial. Após o final da Guerra, veio a depressão e a crise europeia. Neste período, Crepaz migrou para o Brasil em busca de trabalho, e veio para o Espírito Santo em meados dos anos de 1950. Conforme as pesquisas de Cirilo (2025), Carlo Crepaz, a princípio, trabalhou para os padres da Basílica de Santo Antônio, na capital Vitória, onde é responsável por diversas pinturas e esculturas, que são referência ao longo dessas décadas. Entre 1961 e 1981, leciona a disciplina de Modelagem e Escultura na antiga Escola de Belas Artes em Vitória, que ajudou a fundar o Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Figura 3). Quando se aposentou como professor da Universidade, retornou à Itália. Faleceu na cidade de Val Gardena, cidade natal de sua esposa Flora, em setembro de 1992.



Figura 3: Carlo Crepaz em aula no CEMUNI – Centro de Artes. Acervo Centro de Artes. Fonte: https://eshoje.com.br/colunistas/jose-cirillo/2025/04/carlo-crepaz-e-o-nascimento-da-escultura-publica-no-espirito-santo/. Acesso em: 17 jan. 2026.

Alegoria em movimento: como a comunidade preserva sua memória.

A alegoria, enquanto forma de preservação da memória, não se restringe aos monumentos públicos, mas ganha movimento nas manifestações culturais imateriais que ocupam e transformam o espaço da cidade. Como já mencionado, outra forma de manifestação popular expresso diretamente no espaço da cidade são as festividades folclóricas. Nessas celebrações, a cidade se transforma em um grande cenário alegórico que remete às tradições culturais germânicas com a presença de arcos decorativos com motivos florais, bandeirolas com as cores da Alemanha, danças e bandas de música folclórica, trajes e comidas típicas, além do desfile com carros alegóricos ornados com referências à vida rural, contando a história dos primeiros imigrantes que chegaram na região. Essas alegorias, cuidadosamente preparadas pela comunidade, funcionam como dispositivos que mobilizam o turismo e consolidam Domingos Martins como um dos polos de manutenção e difusão da cultura germânica no Espírito Santo.

Dentre as festas tradicionais, a Sommerfest - Festa da Imigração Alemã - é um festival realizado desde 1987 na cidade. O evento acontece no final do mês de janeiro, auge do verão brasileiro, fazendo referência a chegada dos primeiros imigrantes alemães em 1847. No seu

princípio, o festival foi uma iniciativa da Comunidade Luterana local (IECLB[18]), e envolvia apenas integrantes da Igreja, em sua maioria descendentes de imigrantes alemães. Com o passar dos anos, a festa se consolidou como um evento Municipal, e passou a marcar um espaço no calendário de eventos do Estado. Entre as atividades mais emblemáticas da programação, destaca-se o desfile alegórico (figura 4), que tem como propósito representar, de forma simbólica e artística, a história e a cultura do município.



Figura 4: Imagem representando a abertura do desfile alegórico da Sommerfest - Festa da imigração alemã - na cidade de Domingos Martins. Fonte: https://www.coisasdaroca.com/festa-tipica/sommerfest-de-domingos-martins-2023.html. Acesso em: 17 jan. 2026.

Os diversos elementos que compõem o desfile são organizados para retratar aspectos do cotidiano dos primeiros colonos imigrantes, costumes tradicionais, manifestações religiosas, práticas agrícolas e cenas da vida comunitária. Dentre eles, o carro representando o Monumento ao Colono Imigrante atravessa o cortejo com personagens vivificados, trajando roupas típicas semelhantes as originais idealizados pelo artista e decorado com flores e faixas com as cores da bandeira Alemã. Alegoria que sintetiza simbolicamente a trajetória dos primeiros habitantes, articulando trabalho, fé e pertencimento. Durante o desfile, por vezes, os personagens de Carlo Crepaz, do alto do pedestal da escultura, sorriem e retribuem o aceno da plateia que acompanha o percurso festivo (figura 5). Essa representação opera como um dispositivo narrativo que transforma a memória histórica em representação literal, permitindo que o passado seja atualizado no presente por meio dessa performance. Ao percorrer o trajeto do desfile, a alegoria

[18] IECLB - Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil.

viva fortalece o sentimento de pertencimento comunitário e contribui para a preservação e difusão da memória cultural local.



Figura 5: Representação do Monumento ao Colono Imigrante interpretado por um morador local durante o desfile alegórico da *Sommerfest*. 2011. Fonte: Acervo da pesquisa.

Trata-se de um gesto simbólico que transforma o monumento estático em um elemento dinâmico da celebração. Tendo em vista a potencialidade educativa desta prática, destacamos que a própria comunidade, ao estimular a valorização da memória coletiva por meio de tais manifestações artísticas, garante a preservação de sua cultura para as futuras gerações. Esses espaços tornam-se, assim, lugares de aprendizado sensível, na qual a arte promove não apenas o acesso à cultura, mas também a construção de identidades, o exercício da cidadania e o fortalecimento dos vínculos comunitários.



Figura 6: Registro fotográfico do desfile alegórico da *Sommerfest* no ano de 2016 com destaque para o carro trazendo a representação do Monumento ao Colono Imigrante realizada por moradores locais. Fonte: Imagem cedida por Marcos Miertschink.

Considerações finais.

Diante desse percurso reflexivo a qual o leitor foi convidado a atravessar, torna-se evidente que a experiência urbana, especialmente em contextos marcados pela herança cultural como em Domingos Martins, é constituída por uma densa tessitura de significados que articulam memória, estética, identidade e afeto. A partir das contribuições de Cirilo, Abreu, Choay e Tuan, compreende-se que a cidade não é apenas um espaço de passagem, mas um organismo vivo, continuamente ressignificado pelas interações humanas e pelas camadas simbólicas que se acumulam no tempo. Nesse processo, conforme Choay, os monumentos desempenham papel afetivo ao suscitar memórias e valores coletivos que se projetam no cotidiano. A performance realizada pela comunidade em torno do Monumento ao Colono Imigrante - quando os habitantes o trazem simbolicamente à vida durante o desfile alegórico - constitui um gesto particularmente expressivo dessa relação afetiva. Uma prática que indica o quão a população verdadeiramente se reconhece na obra.

À luz desse percurso sensível, a prática cultural observada também evidencia a articulação entre os eixos propostos por Abreu para a arte pública, sobretudo no que tange ao impacto cívico, à inclusividade e ao regime participativo. Ao mobilizar habitantes na criação de narrativas visuais que reinterpretam a trajetória dos primeiros colonos, o desfile alegórico converte o monumento em agente ativo da memória coletiva, ampliando sua função estética e

antropológica nos termos de Choay. É justamente no encontro entre o vivido, o lembrado e o compartilhado que alguns monumentos assumem centralidade na vida cotidiana, tornando-se dispositivos de evocação afetiva. Assim, a combinação entre o legado da imigração e as tais práticas performativas contemporâneas, revelam como a comunidade se apropria de sua própria história, inscrevendo-a no espaço urbano por meio de manifestações que reafirmam tanto sua identidade quanto sua continuidade cultural.

Referências:

ABREU, José Guilherme. **Poéticas da criação em arte pública**: pensamento e práticas recentes em Portugal. Em: O busque dentro do busque. Orgs.: Aparecido José Cirilo, Marcela Belo e Angela Grano. Vitória: PROEX/EDUFES. 2023.

CIRILO, Aparecido José. **As tensões do efêmero**: Quando a apropriação coletiva revela a natureza da arte pública em objetos identitários em comunidades populares. Em: Outro Ponto de Vista - Práticas colaborativas na arte contemporânea. Orgs: José Cirillo; José Luiz Kinceler; Luiz Sérgio de Oliveira. Vitória: PROEX/UFES, 2015, pp.: 209-224.

CIRILO, Aparecido José. **Carlo Crepaz e o nascimento da escultura pública no Espírito Santo**. Jornal ESHOJE online, Vitória, 29 abril 2025. Disponível em: https://eshoje.com.br/colunistas/jose-cirillo/2025/04/carlo-crepaz-e-o-nascimento-da-escultura-publica-no-espirito-santo/. Acesso em: 17 jan. 2026.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad.: Luciano Vieira Machado. São Paulo. Ed.: Estação liberdade e Unesp, 2006.

LE GOFF, Jacques. História e memória. Trad.: Bernardo Leitão, - 7° ed. - Campinas: São Paulo. Editora Unicap. 2013. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/sele%C3%A7%C3%A3o_2020.1/LE_GOFF_-_Documento_monumento.pdf. Acesso em: 12 jan 2025.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n. 1, p. 87-93, 1984. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402. Acesso em: 12 jan. 2026.

REGATÃO, José Pedro. **Do monumento público tradicional à arte pública contemporânea.** Lisboa: Convocarte - Revista de ciências da arte, pp.: 66-75, 2015. Disponível em: http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2015/12/Convocarte_1_site.pdf. Acesso em: 12 jan 2026.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. São Paulo: Editora Difel, 1980.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: uma perspectiva de experiência. São Paulo: Editora Difel, 1983.

Cenários Expandidos e a Reconfiguração da Espacialidade na Performance Imersiva

Expanded Scenarios and the Reconfiguration of Spatiality in Immersive Performance

Sandra Regina Bastos (UFES)

Resumo:

O artigo discute a construção de espaços em exposições, destacando a cenografia como processo para uma linguagem ativa e imersiva. Ao analisar o potencial crítico dos cenários panorâmicos, investiga-se como tais configurações espaciais ressignificam as relações entre corpo, espaço e narrativas, instaurando atmosferas que questionam normas curatoriais tradicionais e propõem novas formas de presença e fruição. A reflexão parte do encontro entre a potência dos corpos em ação e a materialidade sensível dos espaços, fundamentando-se em aportes teóricos de Chauí, Laraia, Rancière Dussel, Mignolo, Fanon, Santaella, Krenak, Stengers, Bishop e Féral.

Palavras-chave: cenografia; Imersão; Espacialidade; Corporeidade; Narrativa.

Abstract:
The article discusses the construction of spaces in exhibitions, highlighting scenography as a process for an active and immersive language. By analyzing the critical potential of panoramic scenarios, it investigates how such spatial configurations re-signify the relationships between body, space, and narratives, creating atmospheres that challenge traditional curatorial norms and propose new forms of presence and experience. The reflection emerges from the encounter between the potency of bodies in action and the sensitive materiality of spaces, grounded in theoretical contributions by Chauí, Laraia, Rancière, Dussel, Mignolo, Fanon, Santaella, Krenak, Stengers, Bishop, and Féral.

Keywords: *scenography; Immersion; Spatiality; Corporeality; Narrative.*

Aportes dos autores para crítica sobre cenografia em exposições como construção simbólica do espaço

Inspirada em Marilena Chaui (2000), esta pesquisa analisa como as exposições são espaços de produção simbólica, onde a cenografia organiza a experiência sensorial e constrói sentidos e ideologias. Chaui critica a naturalização cultural e defende uma mediação crítica que amplie a consciência estética e política do espectador. Ao considerar a cenografia como dispositivo simbólico e ideológico, refletimos sobre como ela pode reforçar ou questionar discursos, influenciando percepções e processos educativos. Para Laraia (2001), a espacialidade é uma construção cultural: os espaços são moldados por crenças, símbolos e práticas sociais. Nas exposições, isso se traduz em atmosferas cenográficas carregadas de simbolismo, onde a percepção do público é condicionada por sua bagagem cultural. A figura 01 mostra a transformação do espaço expositivo em experiência sensorial alinhada às ideias da autora Chaui (2000).



Figura 01: Imagem do Grande Salão da Exposição Imersiva de Pablo Picasso São Paulo 2023
Fonte: Catálogo da Exposição, 2023

Toda manifestação cultural como rituais, festas, teatro, arquitetura e dança, transmite identidade coletiva e modos de ver o mundo, por meio de objetos, cores, sons e gestos com sentidos compartilhados. A cenografia, em alguns casos, pode construir visualmente um "modo de ver o mundo" selecionando o que será visível ou invisível, belo ou feio, central ou periférico, organizando o sensível (como nos lembra Jacques Rancière (2009) ,ou seja, definindo o que pode ser sentido, percebido e reconhecido como significativo no palco; Um exemplo da aplicação das ideias de Roque Laraia à cenografia imersiva pôde ser visto na exposição "Encantarias", realizada no Museu do Amanhã na cidade do Rio de Janeiro em 2022

explorando cosmovisões indígenas, afro-brasileiras e ribeirinhas por meio de uma ambientação sensorial e simbólica.

Com Jacques Rancière (2009) e sua “partilha do sensível”, compreendo que a cenografia participa da divisão do visível e do invisível, do audível e do inaudível, configurando o que é percebido como real ou legítimo. O espaço não é inocente: é campo de forças sensíveis. Com Dussel (2015), entendo a cenografia como criação de mundos possíveis, em diálogo com seu “pluriverso transmoderno”, propondo múltiplas narrativas e temporalidades. Mignolo acrescenta que a espacialidade é simbólica e política, marcada por colonialidade. Assim, repensar o espaço expositivo significa reconfigurar modos de ocupação simbólica, criando exposições que ativem territorialidades diversas (figuras 02 e 03), sejam indígenas, afro-brasileiras ou populares, instaurando pensamentos liminares encenados cenograficamente.





Figuras 02 e 03: Projetos autorais de curadoria para exposições com temática indígena, que valorizam a ancestralidade e propõem o espaço expositivo como território simbólico e sensorial.

Fanon (2020) afirma que o acesso ao “espaço de fala” é essencial para o reconhecimento de identidades plenas e descolonizadas. Na curadoria, isso implica questionar quem pode narrar e ocupar o espaço expositivo. A cenografia como linguagem, torna-se território de disputa simbólica, dando protagonismo a culturas silenciadas e descolonizando ambientes expositivos com presenças negras, indígenas e populares. Para Santaella (2020), já a espacialidade panorâmica mediada por tecnologias digitais, amplia o potencial expressivo e educativo das exposições. Cenografias deixam de ser estruturas físicas e se tornam ambientes dinâmicos, sensoriais e interativos, impactados pela inteligência artificial e novas linguagens. A imagem abaixo (Figura 04) mostra uma fusão de elementos físicos e digitais, com projeções, hologramas, símbolos culturais e fluxos de dados, criando uma experiência que celebra a diversidade cultural e a conectividade global na era digital.



Figura 04: Ambiente Expositivo Futurista e imersivo abordando o tema dos "Humanos hiper-híbridos: linguagens e cultura na segunda era da internet". Autoria Sandra Bastos, 2025, Fonte: Imagem Autoral IA.

Visualmente representa a interseção entre a cognição humana, as linguagens e tecnologias digitais e a ideia de cenografia imersiva/cenários virtuais. Stengers (2018) acrescenta a importância de criar mundos de convivência entre humanos e não humanos, resistindo à colonialidade e fortalecendo práticas curatoriais que ampliem o potencial político, estético e pedagógico das exposições. Para Ailton Krenak (2019), em “Ideias para adiar o fim do mundo”, é urgente revalorizar saberes ancestrais, a diversidade de mundos e modos sensíveis de existir. Esses conceitos podem inspirar o campo da cenografia e dos espaços expositivos, (figura 05) propondo abordagens éticas, poéticas e integradas ao contemporâneo. Ambientes imersivos podem tornar-se territórios de consciência e transformação, ressignificando o espaço como diálogo e reencontro com o sensível.



Figura 05: Exposição de temática indígena, inspirada em Ailton Krenak, que propõe uma instalação minimalista sobre a multiplicidade de modos de existir e a integração entre natureza e cultura. Autoria: Sandra Bastos, 2025.

Isabelle Stengers (2018) não fala de “exposições” ou “cenografia” no sentido técnico, mas como território de produção de saberes, afetos e modos de existência. Para ela, o mundo é feito de agenciamentos múltiplos, o que, nas exposições, implica entender o espaço como performativo, uma cenografia viva, em disputa, que articula corpos, saberes e sensibilidades.

Dessa forma, a Cenografia, mais do que mero suporte expositivo, constitui-se como experiência em si, assumindo o papel de agente ativo na produção de sentidos. Nesse horizonte, abre-se a possibilidade de uma curadoria que acolhe narrativas subalternas, indígenas, afrodiaspóricas e ecológicas, deslocando o eixo das práticas tradicionais. Exposições concebidas sob essa perspectiva não apenas informam, mas também afetam, provocam e instauram zonas de hesitação, nas quais o ambíguo e o desconhecido encontram lugar.para Stengers (2005), pensar o espaço é um gesto de cuidado, um convite à escuta e à criação de alianças. Em diálogo com essa visão, Bishop (2013) vem para enfatizar a urgência da participação do público, enquanto Féral (2011) concebe a cenografia como corpo vibrátil, capaz de pulsar em relação tanto ao performer quanto ao visitante.

A reflexão aqui proposta apoia-se em conceitos que deslocam o olhar e formulam questões centrais: de que modo criar espaços que pensem, que sintam e que devolvam ao público algo além da mera obra exposta?

Cenografias que pensam: quando o espaço respira com o corpo

A arte contemporânea vem tensionando limites entre corpo, espaço e linguagem. Nas exposições panorâmicas e imersivas, surgem práticas que envolvem corpos dissidentes que rompem normas de gênero, raça, sexualidade e capacitismo em diálogo com cenografias expandidas. Esses corpos não apenas habitam: eles vibram, desafiam e transformam o espaço, que deixa de ser inerte para ressoar afetos e rupturas.

Acompanhando exposições recentes, observamos cenografias que não apenas ambientam, mas agem, instaurando ritmos e territórios de passagem. Pensar cenografia como linguagem é reconhecer sua potência de reorganizar o sensível, redistribuindo lugares e afetos. O público deixa de assistir e passa a integrar um campo de forças em experimentação. Mais que interpretar, trata-se de escutar esses encontros, como modos de existência que inquietam e criam mundos possíveis. (Figura 06)



Figura 06**:** Exposição em formato de instalação com o tema *Cosmopolíticas*, integrando elementos não humanos e a interação do público em uma experiência sensível e plural. Fonte: autoral, 2025.

Nos espaços imersivos, o cenário é território em disputa, atravessado por tecnologias e presenças performáticas que desestabilizam a neutralidade institucional, assim o projeto cenográfico deixa de ser suporte e torna-se operador de sentidos, ativando atmosferas e propondo coreografias involuntárias ao visitante. A curadoria, nesse contexto, é gesto ético e político, que constrói cartografias sensíveis em diálogo com artistas e cenógrafos. Como apontam Bishop, Rancière e Féral, a arte se sustenta na experiência compartilhada, na disputa do visível e no espaço como corpo ativo.

Importante torna-se a compreensão de como projetos cenográficos, articulados a práticas curatoriais contemporâneas, instauram espacialidades que superam a contemplação, abrindo caminho para experiências engajadas, sensoriais e participativas. Nesse entrelaçamento de corpos, espaço e linguagem, a cenografia emerge como plataforma crítica e campo de invenção.

Cenografia como linguagem de uma curadoria crítica: espaços que falam

Pensar o espaço expositivo como linguagem rompe com a ideia de suporte neutro para obras: ele fala, pensa, provoca e educa. A intenção é não perguntar "como expor?", mas "o que pode representar um espaço quando pensado cenograficamente como dispositivo crítico e sensível?". O projeto cenográfico não se limita a organizar volumes ou compor visualidades; atua como pensamento encarnado, gesto político em diálogo com corpo, tempo e afetos. É compreender a cenografia como matéria que aprende, ensina, escuta e resiste. Quando práticas artísticas insurgentes atravessam normas museológicas, o espaço deixa de reiterar padrões e se abre à invenção. Exposições imersivas e experiências sensoriais não são apenas tendências, mas resultados da relação entre arte, público e espaço. A cenografia surge como campo de forças capaz de produzir atmosferas que deslocam o olhar e mobilizam o sensível.

A curadoria deixa de ser mera mediação para tornar-se narrativa em ato e o trabalho entre curadores e cenógrafos exige escuta e cocriação: o espaço torna-se linguagem e experiência. Com base em referências da arte, arquitetura, performance e museologia, a análise crítica de exposições imersivas se cruza com experimentações cenográficas, fazendo do espaço, um atravessamento e dos mundos possíveis, começos.

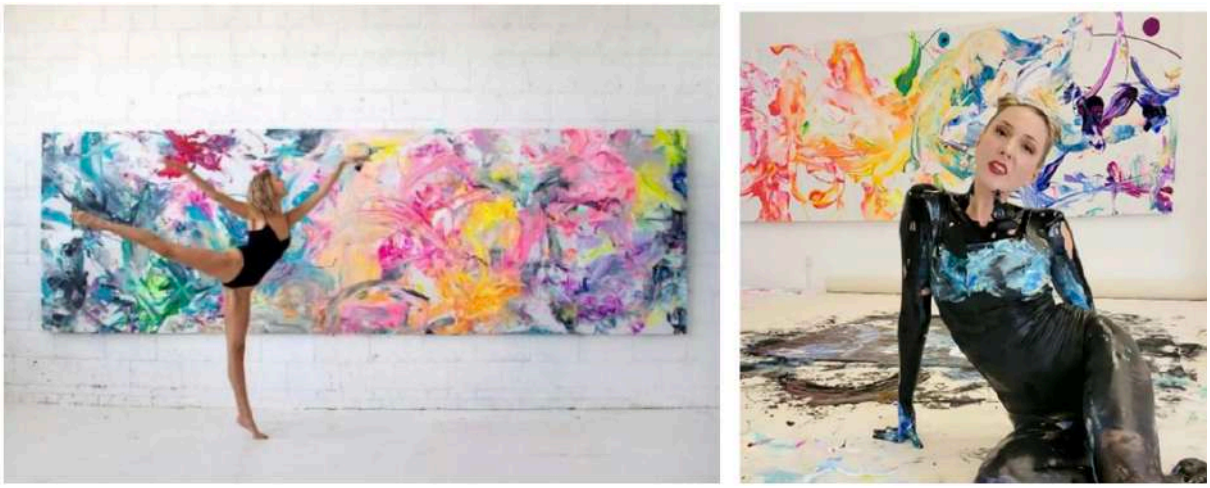
O Corpo como Pincel e Território: Pintura em Movimento na Obra de Veronika Radolovich

O artista *performer* com seu corpo em ação revela como a presença performativa rompe a contemplação passiva, transformando espaço e corpo em matéria sensível. Gestos instauram novas narrativas, desobedecem à neutralidade expositiva e criam zonas de fricção estética e política, propondo formas renovadas de habitar o ambiente.

Há corpos que desenham o espaço como sopro e outros que o atravessam reescrevendo o mundo. Veronika Radolovich habita esse intervalo onde gesto é matéria, corpo é traço e dança é pintura em acontecimento. Em sua obra, corpo é pincel e território, gesto e paisagem. Não se trata de performance visual, mas de inscrição sensível em que pele, cor e movimento se confundem com a superfície. Desde 2017, Veronika entre dança contemporânea e práticas

visuais, mergulha em pigmentos como quem mergulha em perguntas. Sua criação ativa atmosferas e tensiona fronteiras entre artes visuais e presença cênica, fazendo da cor um prolongamento do gesto e da matéria uma extensão do pensamento. Sua cena é sentida, não apenas vista. Aqui, proponho pensar seu corpo como operador cenográfico, agente simbólico e político que reinscreve o espaço expositivo. Cada cor é passagem, cada mancha, permanência: vestígios de um corpo que ousa desaparecer no ato criador. Veronika não pinta quadros, mas inscreve coreografias, registrando o instante efêmero em horizontes que ainda pulsam como um grito silencioso feito com pés, braços e pele impregnada de cor.

Sua obra “Inflorescência” (Figuras 07 e 08) é talvez a mais fiel metáfora de sua prática: uma explosão de cores que não se explica, mas se sente. Vermelhos, rosas, laranjas, amarelos, verdes, azuis, roxos... um espectro dançante, com cinco metros de comprimento, onde o corpo já não está, mas sua presença ainda ecoa. É pintura? É dança? É performance? Não importa nomear. O que importa é que o espaço foi atravessado e com ele, também o espectador. E é nisso que sua arte encontra força: não há intenção de fixar o belo, mas de liberar o gesto e assim o belo nasce.



Figuras 07 e 08: Imagens da artista Verônica Radolovich performando durante a criação da Obra “Inflorescência”, 2022.Detalhe da obra 2022.Fonte: @veronika.radolovich.

Veronika desafia-se a cada obra, não pela estética do resultado final, mas pelo processo e pela entrega. Ela mesma afirma: “Para mim, a dança é liberdade. A pintura é cura. O importante é o que se vive no ato, não a aparência que resta”. Filha de artista, habitou desde cedo um lar onde a arte era linguagem cotidiana: litografias do pai e figurinos da mãe bordaram sua infância com imagens que talvez hoje retornem como ecos em seus próprios tecidos gestuais. Não há acaso na trajetória de Veronika: há encruzilhadas de desejos, heranças e ousadias.

Sua obra “Circolo”, vendida por mais de seis mil libras (quase cinquenta mil reais), é mais do que valor de mercado e é a afirmação de que a arte do corpo pode ocupar o mesmo lugar das grandes telas, dos grandes nomes, das grandes coleções. Mas, ao contrário das molduras que engessam, ela convida ao movimento e ao risco e ao erro Radolovich nos leva a pensar que a arte não precisa nascer das mãos. Pode nascer da pele,do giro, do escorrego na tinta e do chão molhado onde o corpo vira pincel. E nesse gesto de entrega total, ela nos devolve aquilo que a arte pode ser em sua forma mais essencial: acontecimento, rastro e presença que dança.

Panoramas dissidentes em expansão no espaço cenográfico

Há espaços que se abrem, se expandem e há ainda aqueles que não se deixam nomear lugares em trânsito, atravessados por presenças que recusam a rigidez da norma.É nesses territórios que dançam os corpos dissidentes. Entendemos como panoramas dissidentes: visões, narrativas ou experiências espaciais que rompem com o padrão dominante**.** Imaginemos uma paisagem feita não por pedras, mas por gestos. Uma arena vazia onde a luz abraça o vazio, um palco que dissolve a cena em horizontes infinitos. Espaços panorâmicos, expandidos e abertos à deriva, onde um corpo em invenção transgride e reinventa o gesto. Um performer toca não uma imagem, mas um abismo possibilidades e outras formas de ser e ocupar. Outro corpo desafia a arquitetura feita para o rígido, enquanto grupos de dissidência movem-se em sincronia ou ruptura, recusando a homogeneidade.

Não há fronteira clara entre real e digital: imagens se sobrepõem, fios de luz conectam presença e virtualidade. Cores vibrantes irrompem no neutro, e o espaço ganha nova respiração. As roupas, ora neutras, ora intensas, tornam-se extensões do corpo casulo, armadura, provocação inscrições gráficas de um desejo de ser visto, mas não decifrado.

Essa composição, visual, simbólica e política, é mais do que imagem: é paisagem afetiva em movimento. É cenário onde se inscreve a potência da dissidência, não como ruptura apenas, mas como poética da reconstrução. A estética contemporânea é feita de transbordamento e nada aqui é puro: o fotográfico encontra o digital, que por sua vez se deforma em símbolo, em gesto, em rastro. O corpo deixa de ser objeto para tornar-se vetor. O espaço não mais delimita, mas escuta. E talvez seja essa a urgência de hoje: pensar espaços que se desdobrem para caberem os corpos que performam não para entreter, mas para existir. Espaços que não enquadram, mas abraçam. Performances que não ilustram discursos, mas os quebram, os reformulam e os vivem. No fim, tudo é dança. Mesmo o que parece estático. Mesmo o que parece paisagem.

No coração desse espaço, o corpo não apenas habita, mas se dissolve e se reinventa. Paredes antes muros tornam-se telas líquidas, pulsando com imagens que se estendem além da visão. A arquitetura assume a maleabilidade da água, convidando o corpo a dançar numa coreografia onde limites se desfazem. A paisagem digital fragmenta-se em cidades diluídas, florestas que cedem aos passos e rios invisíveis de dados, revelando sensações além do olhar.

A luz, ora escultural, ora sussurrante, desenha sombras que acompanham o gesto, fazendo do espaço palco e personagem. A tecnologia entrelaça-se ao humano por sensores e câmeras que narram a dança entre carne e código.

Cenários expandidos rompem a organização tradicional, abrindo múltiplas camadas de interação e percepção, integrando público, ambiente e tecnologia. Esses espaços imersivos envolvem paredes, teto e piso, desfazendo a separação entre cena e plateia e transformando a experiência em ato compartilhado e colaborativo.



Figura 09: Exposição imersiva em grande salão, com projeções panorâmicas de alta resolução em paredes e teto, integrando arquitetura física, cenografia digital e performance artística em tempo real. Fonte: autoral, 2024.

Podemos chamar de expandidos por dialogarem com conceitos contemporâneos como arte relacional, valorizando o processo, a experiência e a ativação dos sentidos em vez da

contemplação passiva. Um exemplo é a instalação imersiva com projeções panorâmicas 360°, sons reativos e percurso labiríntico que estimula múltiplas interpretações. Esses espaços ampliam fisicamente e conceitualmente o que se entende por “espaço de apresentação”, propondo novas formas de presença e envolvimento sensorial. Projeções digitais transformam paredes e teto em superfícies ativas que vibram e respondem ao corpo em movimento, criando um campo expandido de sentidos.

A espacialidade panorâmica consegue romper a lógica frontal da exposição tradicional, gerando uma relação multissensorial e imersiva que convida à deriva perceptiva e a novas narrativas espaciais. Assim, o espaço expositivo se torna vivo, fluido e metamórfico, abraçando o efêmero e refletindo a não-linearidade do tempo e do espaço.Nesse ambiente sensorial, conexões invisíveis entre corpos, luzes, sombras, tecnologia e emoção formam auréolas de cor vestígios de resistência e agência que recriam o espaço do estar.

São marcas de presença, gestos que não se explicam, apenas se sentem.Visualmente, a instalação pulsa em alta definição, cores intensas que queimam e seduzem, contrastes dramáticos que instigam a imersão e o olhar atento. Uma perspectiva elevada revela o panorama: um espaço onde o corpo, o digital e o arquitetônico se entrelaçam num diálogo contínuo, provocando a reflexão sobre o que significa existir e performar numa era onde o real e o virtual se confundem. Esta pesquisa convoca a pensar o espaço expositivo não como lugar fixo, mas como campo em transformação, onde corpo, imagem e discurso criam narrativas em movimento (figura 10), abrindo portas para novas formas de estar no mundo.

Na imagem da figura 10, observamos uma proposta em que a cenografia deixa de ser mero pano de fundo para se constituir como parte essencial da obra. O artista performer se funde ao ambiente expositivo, reconfigurando a espacialidade por meio da gestualidade e do uso expressivo da cor com seu corpo que, inteiramente incorporado à ação pictórica, atua como vetor de criação e sua presença transforma o chão, as paredes curvas e as superfícies projetadas em campos de narrativa sensorial. Nesse caso a cenografia se estende para além do objeto cênico**,** tornando-se um território expandido de performance**,** onde o corpo pintado e em movimento tensiona os limites entre figura e fundo, sujeito e espaço. A pintura ganha tridimensionalidade ao se desdobrar em camadas de projeções dinâmicas, ativando o espaço como parte integrante da obra.



Figura 10: Um artista performando dentro de um cenário de um atelier criando sua obra com os pés em movimentos. Fonte: Projeto Autoral, 2025

Trata-se de uma experiência de arte imersiva**,** na qual o espectador é convocado não apenas a observar, mas a vivenciar a construção de sentidos. Ao integrar corpo, gesto, superfície e projeção**,** a obra propõe uma ressignificação da espacialidade expositiva, instaurando um espaço vivo em constante transformação onde a performance redefine a experiência da arte contemporânea.

Quando analisamos uma performance de arte corporal que ocorre em um espaço expositivo, a cenografia cria uma experiência unificada, conectando três elementos fundamentais: a obra de arte, o performer (artista corporal) e o espectador. Podemos explicar o que é arte corporal e como ela se manifesta (movimento, expressão, presença física do artista, discutindo a efemeridade e a natureza performática, em contraste com obras de arte estáticas.

O “espaço expositivo” transcende a função tradicional de exibir objetos, tornando-se ambiente ativo e participativo. A cenografia não é mero cenário de fundo, mas ambiente sensorial que envolve o espectador por meio de luz, som, projeções, texturas e elementos interativos, diferenciando-se da cenografia decorativa. Refletimos sobre a conexão triádica: Obra, Performer e Espectador. A performance ação, corpo em movimento, narrativa é a obra, e a cenografia imersiva é parte intrínseca, não invólucro e o artista *performer* interage com o

ambiente e o público, sendo essencial à imersão. O espectador, por sua vez, deixa de ser observador passivo e torna-se parte da "composição cênica", movendo-se, sentindo e reagindo, influenciando a performance. Essa, "mesma composição cênica" reforça a coexistência e a influência mútua entre performance, espaço e público em tempo real, eliminando separações claras. A percepção e participação do público são vitais para a concretização da arte.

Por fim, questionamos: como essa abordagem desafia noções tradicionais de autoria, recepção e materialidade da arte? Qual a importância da experiência subjetiva do público na construção do significado da obra?

Em resumo, o texto explicaria que a imagem retrata um evento artístico contemporâneo onde a arquitetura do espaço (cenografia) é projetada para mergulhar o público na performance, transformando-o de mero observador em um participante ativo da obra, unificando assim o ato criativo, o artista e a experiência do público em um único e dinâmico espetáculo.

Entre espaços e experiências: reflexões em curso

Ao fechar este percurso de reflexão, percebemos a força dos cenários expandidos na transformação da espacialidade performática e é nesse entrelaçar de corpos, luzes e tecnologias que o espaço se reinventa, convidando o olhar e o sentir a novas possibilidades. O que emerge não é apenas um final, mas um convite aberto à continuidade do pensar, do criar e do experienciar. Assim, permanece o desafio e a beleza de construir espaços que transcendam a mera contemplação cenários vivos que se expandem na memória e na experiência de quem os habita. Neste horizonte, a performance imersiva torna-se um gesto de resistência poética, uma celebração da multiplicidade dos sentidos e da potência do encontro entre o corpo e o espaço.

Permanece um campo aberto onde espaços desafiam limites e nos convidam à reinvenção constante da espacialidade performativa. Nesse diálogo contínuo, a cenografia deixa de ser cenário fixo para se tornar corpo pulsante, espaço vivo nas práticas artísticas e curatoriais. As possibilidades expandidas da performance imersiva revelam-se, assim, como territórios de sensibilidade e resistência, onde o público e o espaço se constroem em múltiplas narrativas. Mais do que um conceito, este é um convite à continuidade do pensamento, à expansão das práticas e ao reconhecimento da potência dos corpos dissidentes que habitam e transformam o cenário em constante movimento.

Os caminhos por onde esta investigação nos conduzem reverberam muito além do simples ato de pensar. Tornam-se trilhas vivas que alimentam a atuação como criadora de

ambientes e espaços expográficos, curadora atenta e arte-educadora em constante diálogo com o sensível. Ao reconhecermos a espacialidade não como cenário fixo, mas como linguagem pulsante, encontramos novas formas de entender o espaço não apenas como um recipiente, mas como agente ativo na criação de sentidos, na mediação de encontros estéticos. No gesto projetual, essa visão amplia horizontes: nasce a possibilidade de construir ambientes que não se limitam à visão, mas que convidam o corpo a participar, que instigam a presença do público, que transformam narrativas em experiências imersivas, sensoriais e vivas. Espaços que respiram junto com quem os habita.

No campo da curadoria, o entrelaçamento entre teoria e prática me revela a potência que se desdobra para além da organização de obras, para habitar a interseção entre cenografia, discurso e recepção. Aqui, o público não é mais mero espectador, mas parceiro na coautoria, na construção compartilhada de sentido, de diálogo aberto, de troca que transforma.

A arte-educação encontra nesta pesquisa um terreno fértil para crescer, vendo o espaço expositivo como ambiente formativo, onde o aprender ocorre pela experiência sensorial, pelo corpo que se move e pelo afeto com o ambiente. A espacialidade panorâmica, tensionada por corpos dissidentes, torna-se território ativo, produtor de sentidos, resistência e reinvenção do sensível. É urgente integrar saberes do design, arquitetura, arte e museologia para criar espaços que acolham a diversidade dos corpos e subjetividades. Ambientes panorâmicos e imersivos configuram-se como territórios em expansão, fomentando práticas curatoriais inovadoras e uma arte que respira inclusão e crítica.

A cenografia é voz ativa, linguagem crítica que tece narrativas sensoriais e políticas, mobilizando o espaço como personagem, palco e narrador. Cenários expandidos são territórios vivos, onde corpo, espaço e tecnologia se entrelaçam, desafiando fronteiras e permitindo que narrativas aconteçam em afetos compartilhados.

Essa pesquisa é convite à continuidade, ampliando repertórios, práticas e estratégias para experiências artísticas transformadoras. O cenário deixa de ser fundo neutro e torna-se agente vivo, pulsante, no centro das discussões sobre curadoria, mediação e estética contemporâneas.

Referências

BISHOP, Claire. ***Radical museology****: or, what's "contemporary" in museums of contemporary art?* London: Koenig Books, 2013.

BREJZEK, Thea. ***Scenography and the theatrical event****: theatricality and performance design.* London; New York: Palgrave Macmillan, 2015.

DUSSEL, Enrique**. *Filosofías del sur:* ***descolonización y transmodernidad.*** México, D.F.: Akal, 2015. Cap. 3, p. 257–294.

FANON, Frantz**. Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FÉRAL, Josette. **Pensar a cenografia**: o espaço como performance. In: COHEN**,** Renato;

FÉRAL, Josette**. Performance e teatralidade:** território em mutação. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 115–134.

FISCHER-LICHTE, Erika**. Estética da performance.** Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify; Perspectiva 2014.

HEINICH, Nathalie. **Do patrimônio à curadoria***:* sociologia dos dispositivos de exibição. São Paulo: C/Arte, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Cap. 1.
LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LATOUR, Bruno. **Reagregação do social: uma introdução à teoria do ator-rede.** Tradução de Gustavo Silva. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEMÊTRE, Jean-Jacques. **O som como espaço dramatúrgico.** In: BALARDIN, Elisa; COHEN, Renato (org.). **Cenografia brasileira em processo:** múltiplas perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 197–210.

O'NEILL, Paul. ***The culture of curating and the curating of culture(s).*** Cambridge: MIT Press, 2012.

PRECIADO, Paul B. **Corpo em guerra.** Tradução de Lucas Magdiel. São Paulo: n-1 edições, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora 34, 2009.

SARACENO, Tomás. **Tomás Saraceno: on air.** Catálogo de exposição. Paris: Palais de Tokyo, 2018.

SANTAELLA, Lúcia. **A estética digital: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2020.

STENGERS, Isabelle. **A proposição cosmopolítica.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*,* São Paulo, n. 69, p. 442–464, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464.

TEAMLAB. ***teamLab:*** **transcendo o tempo**. Catálogo de exposição. São Paulo: Japan House São Paulo, 2019.

VENICE BIENNALE. ***La Biennale di Venezia:*** *59. Esposizione Internazionale d'Arte – Il latte dei sogni = The milk of dreams.* Catálogo oficial. Veneza: *La Biennale di Venezia*, 2022.

Referências em meio digital

RADOLOVICH, Veronika. Laced with sparkles. Instagram: @lacedwithsparkles. Disponível em: https://www.instagram.com/lacedwithsparkles. Acesso em 20 agosto 2026.

RADOLOVICH, Veronika. Perfil profissional no LinkedIn. Disponível em: https://www.linkedin.com/in/veronika-radolovich-942986115. Acesso em 20 agosto 2026.

Marcus Vinícius e suas ações performáticas realizadas em Vitória, em 2008

Marcus Vinícius and His Performance Art Pieces Carried Out in Vitória in 2008

Rafael Gonçalves Marotto (UNIP/IFES/UFES/CAPES)

Resumo:

Natural de Vitória, capital do estado do Espírito Santo, o performer Marcus Vinícius se torna um dos maiores nomes de ação performática executada nos espaços capixabas. Em 2008, o artista realiza apenas três performances em solo capixaba, devido à sua imersão em territórios latino-americanos, especialmente na Argentina, onde inicia o doutorado na Universidade de La Plata. Nesse contexto, realiza as performances *Querer*, *Leve* e *Raiz*, reunidas no projeto *Ações para Vitória*. As obras dialogam com memória, identidade e pertencimento ao território capixaba. Em *Querer*, o artista revisita brincadeiras da infância para refletir sobre o tempo e a vida adulta. *Leve* aborda liberdade e superação diante dos desafios. Já *Raiz* reafirma suas origens por meio de um gesto simbólico de reconexão com a terra. O artigo versa sobre a construção poética do artista, reafirmando seus desejos e intenções na execução dos três trabalhos mencionados. Para uma afirmação, Salles (1992, 2013) e Cirillo (2019) serão utilizados para destacar os arquivos de exposição, que antecedem e complementam as criações do artista.

Palavras-chaves: Marcus Vinicius. Processo de Criação. Performance. Arte Capixaba.

Abstract:

Born in Vitória, the capital of the state of Espírito Santo, performer Marcus Vinícius has become one of the leading names in performance art in the state. In 2008, the artist only performed three times in Espírito Santo due to his immersion in Latin American territories, especially Argentina, where he began his doctoral studies at the University of La Plata. In this context, he created the performances Querer, Leve, and Raiz, brought together in the project Ações para Vitória. The works engage with memory, identity, and belonging to the territory of Espírito Santo. In Querer, the artist revisits childhood games to reflect on time and adult life. Leve addresses freedom and overcoming challenges. Raiz reaffirms his origins through a symbolic gesture of reconnection with the land. This article discusses the artist's poetic construction, reaffirming his desires and intentions in the execution of the three aforementioned works. For this purpose, Salles (1992, 2013) and Cirillo (2019) will be used to highlight the exhibition archives, which precede and complement the artist's creations.

Keywords: *Marcus Vinicius. Creative Process. Performance. Art from Espírito Santo.*

Introdução

A observação presente neste estudo parte de um recorte mais amplo, propondo a investigação das *performances* de Marcus Vinícius atreladas aos seus arquivos de processo de criação, produzidas de 2007 a 2012. Bem como a presença da temática *queer* e a desconstrução colonial na arte capixaba em suas obras. A pesquisa objetiva apresentar o artista Marcus Vinícius como uma mente criadora que extrapola a territorialidade e os embates sociais de um corpo *queer* que há discursos decoloniais em suas obras. Questões essas não debatidas ou estudadas em artistas locais. No que aqui será apresentado, foram selecionadas obras produzidas pelo artista, MV[19], no período de 2008, em território capixaba. Ou seja, três obras produzidas no solo Espírito-santense que dizem sobre a mente e a construção artística de um dos maiores nomes performáticos de sua geração. Vale ressaltar que foi entregue uma dissertação com debates prévios aos que aqui serão apresentados ao PPGA-UFES, no ano de 2024[20].

Marcus Vinícius de Souza Santos nasceu em 1985, natural de Vitória, estado do Espírito Santo, faleceu em 2012 na Turquia, com apenas 27 anos de idade. Em 2007, concluí o curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. No ano seguinte, o artista realiza 15 ações performáticas, a maioria é executada além das fronteiras territoriais que marcaram o seu percurso, o estado do Espírito Santo. Mas e se, quando um artista capixaba começasse a ganhar notoriedade na América Latina e no cenário contemporâneo, retornasse à capital Vitória e executasse ações performáticas que refletissem sobre sua origem e seu corpo, poderíamos afirmar que há um certo tipo de apreço do artista a suas raízes?

Em 2008, Marcus Vinícius realiza apenas três ações em território Espírito-santense. Obras essas que se tornam espelho perante a realidade vivenciada pelo artista. Segundo Ostrower (1987),

> *A percepção de si mesmo* dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana. Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais. Para tanto, a percepção consciente na ação humana se nos afigura como uma premissa básica da criação, pois além de resolver situações imediatas o homem é capaz de a elas se antecipar mentalmente. Não antevê apenas certas *soluções*. Mais significativa ainda é a sua capacidade de *antever* certos *problemas*. (Ostrower, 1987, p. 10)

[19] A abreviação MV está sendo aplicada à Marcus Vinícius como construção de referências a forma como os conhecidos e amigos do artista o chamavam. Essa referenciação parte de uma questão cultural, devido a forma como a sociedade expressa carinho e afeto nos tratamentos pessoais.

[20] MAROTTO, Rafael**. CORPOS, ENREDOS E PERSPECTIVAS QUEERS:** Olhares sobre as relações de gênero nas obras de Marcus Vinicius. CAPES. Plataforma Sucupira. Trabalho de Conclusão de mestrado. Disponível em: https ://sucupira -legado .capes .gov .br /sucupira /public /consultas /coleta /trabalhoConclusao /viewTrabalhoConclusao .xhtml ?id_trabalho =15179811 . Acesso em: 6 jan. 2025.

Motivos e necessidades são situações muito intimistas, e que não estão descritas nos arquivos do artista, mas podemos compreender que possuem um tom de despedida pela própria temática das *performances*, bem como nos títulos apresentados e textos referenciados nos arquivos. O espelho mencionado parte do sentido de mudança, de reconstrução, de uma nova direção que será tomada. A mudança de MV para a Argentina era a realização de um desejo, de uma ambição enquanto artista e pesquisador, já que esse passa por processo de seleção para ingressar no Doutorado em Arte contemporânea latino-americana, pela universidade La Plata, e é contemplado. A saída do coletivo artístico que atuava, o trampolim, a mudança territorial, o novo idioma e o seu processo de construção em constante mudança são sensações que possibilitaram a reflexão sobre essa nova etapa de sua vida. Concordando com os Ostrower no recorte apresentado, é a percepção de si mesmo.

A análise dos arquivos de processo de Marcus Vinicius é uma possibilidade de ampliar os seus trabalhos exibidos e os registros feitos. Compreendemos que a *performance* é uma arte em que o artista deposita suas intenções de forma que a subjetividade do observador faça parte da construção do trabalho, isso é, seja apreciando o trabalho enquanto está sendo executado, ou quando é registrado e exibido em galerias, portfólios, acervos digitais ou museográficos. A questão é que o processo de criação possibilita uma ampliação da leitura sem tirar a subjetividade presente nas obras. Com Marcus Vinícius, essa leitura não é diferente.

As *performances* executadas em solo Espírito-santense em 2008 retratam os desejos de um futuro, uma despedida do local, assim como um certo carinho pelas suas origens. As obras *Querer*, *Leve* e *Raiz* são parte de um conjunto de ações planejadas pelo artista e intituladas *Ações para Vitória*. No texto, MV descreve como funcionariam suas *performances* e suas execuções. O artista explica de forma detalhada e com nuances de escrita que mesclam poesia e texto acadêmico, com um início textual que se aproxima de uma lista de compras. Sendo assim, a troca de assuntos e a própria formatação são bastante variadas. O texto que aqui seguirá fará a leitura das obras mencionadas, bem como apresentará a leitura dos arquivos de processo com uma reflexão bibliográfica.

Por que Arquivos de Processo?

Os arquivos de processo em uma esfera social possibilitam a compreensão da produção artística, ampliam o projeto poético exibido pelo artista. Fazem do caminho para o resultado uma possibilidade de apreciação. Não que os arquivos possam ser equiparados aos produtos artísticos ou possuam o mesmo valor na investigação ou história da arte. Para Cirillo (2019) “Esses documentos revelam partes e passos do artista em direção à obra, mas não são a obra –

como alguns até lhe atribuem, equivocadamente, tal valor." (Cirillo, 2019, p.13).

Observar as três obras que aqui estão sendo investigadas com um "auxílio" dos arquivos é compreender de fato a mensagem do artista. E, mais uma vez, sem perder a subjetividade da construção. Sobre a edificação artística, em referência aos arquivos de processo, Salles (2013, p. 154) afirma:

> Estamos no universo da concretização do projeto poético do artista, em que a experimentação, mostra-se como seu momento de exploração. Ao corrigir ou modificar uma possível concretização de seu grande projeto, o artista vai explicitar para ele próprio o que espera da obra e, assim, seus propósitos ganham contornos mais nítidos. Ao mesmo tempo, esse mesmo conjunto de princípios coloca a obra em constante avaliação e julgamento. (Salles, 2013, p.154)

A exploração de uma conjectura criativa, a consolidação de um ideal imagético e a figuração de seu planejamento são percursos possíveis para uma execução artística, além da própria vivência e experiências sociais que movem a criatividade. Assim dizendo, a experiência em prática é fator que fundamenta a essência artística de MV, é ferramenta que circula sua produção e surge como complementação, como ferramenta de construção e exibição. São as possibilidades de uma criação complexa e resultado de muito estudo artístico e de si mesmo. Os registros de MV partem dessa explicação, mas não podemos negar o uso de uma linguagem artística que cerca o próprio escrito. É uma marca gráfica de um artista que não revela seus resultados ou não os procura. Quer traçar, com o seu corpo, os caminhos que percorre, que são quase lineares. Possui curvas, buracos e obstáculos, mas caminha para uma linearidade.

Observar, por exemplo, as obras do capixaba Marcus Vinícius e não mencionar a presença de seu corpo político e performático e não se questionar sobre os debates sociais e culturais que moveram a construção do trabalho é quase inevitável. Sendo assim, compreendemos que as questões que envolvem o tempo e o espaço, bem como a cultura e o social, fazem parte do processo de investigação dos arquivos de processo, na crítica genética.

Salles (2016, p. 39) assegura que

> É nesse ambiente cultural que os documentos de processo e obras, que chegam às nossas mãos, estão inseridos. Todos os processos de criação são parte dessa efervescente atividade dialógica, que atua nas brechas – nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima de ebulição. (Salles, 2016, p.39)

Quando a pesquisadora destaca a influência cultural na construção e propagação dos arquivos de processo, relaciona, indiretamente, as influências culturais que movem os produtos artísticos. A cultura local e a formação do artista enquanto indivíduo social

são fatores importantes a serem observados. As obras de arte, de modo geral, tornam-se um reflexo da mente criadora do artista. Ou seja, é a água que transborda da fonte do imaginário. A cultura são fatores observados nas três obras de MV que em breve serão apresentadas.

Complementando esse pensamento, Cirillo (2009) afirma:

> Quando uma obra de arte se põe aos sentidos do observador, em um museu, galeria, em espaços públicos ou privados, dentre outros, sabe-se que ela pertence a um conjunto de significações e tradições que a definem como tal, tornando possível sua apreensão e compreensão como fenômeno pertencente a uma totalidade excludente: um sistema semiótico mais ou menos fechado, definido por um conjunto de leis e convenções que permitem tal percepção." (Cirillo, 2009, p. 13)

De acordo com Cirillo (2009), a análise que aqui é construída é transversal, isso é, ocorre o cruzamento de documentos do percurso poético e artístico de Marcus Vinícius. Em que as pegadas, os vestígios de criação, se juntam em prol de uma afirmativa. Outro fator observado, consoante a Cirillo (2009) é o fato de ser um arquivo digital, classificado como arquivo móvel. O pesquisador complementa afirmando que os documentos de processo servem para experimentação e armazenamento. Seja uma forma de construção de um imaginário em que o artista se posiciona na execução enquanto planeja, ou no não esquecimento da ideia. Os arquivos de processo funcionam como reservatório da mente criadora, tendo a função de rememoração experimental.

No seguimento que seguirá no texto, os arquivos de processo de MV serão alocados ao lado das obras como forma de compreender o trabalho executado em solo capixaba e entender o valor destas para o artista.

Ações para Vitória em análise

Para Ostrower (1987) "O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural- consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida." (Ostrower, 1987, p.27). Nessa perspectiva, uma das camadas em que a criatividade e a mente criadora do artista se desenvolvem é a construção cultural. Esse elemento se destaca pelo pertencimento do artista, pela cultura que o moldou e o formou como indivíduo social e o fez artista. A coletividade é parte fundamental na formação do artista. Ostrower também afirma a importância da formação individual, portanto o artista, por meio de seu convívio em sociedade, transborda sua vivência em arte por meio de uma experiência individual.

Ainda compreendendo a base cultural do artista e sua própria construção, Vieira Jr.

(2019) afirma que:

> Nos últimos dez anos, a performance se consolida como um dos mais férteis campos de atuação nas artes locais, como parte de uma ampla valorização da corporeidade como presença física, elemento ativador de uma partilha afetiva e sensória com o público, que pensa os corpos como espaços privilegiados para uma série de embates estéticos e políticos que se dão na experiência cotidiana. Paralelamente, há um interesse cada vez maior na videoperformance, essa modalidade que enxerga o vídeo como parte integrante e inseparável do ato performático, que passa à linha de frente da produção audiovisual capixaba de caráter experimental. (Vieira Jr., Erly, 2019, p. 177)

A *performance* se torna um retrato cultural local. A territorialidade está presente nas construções performáticas de MV, seja no percurso traçado ou pela temática apresentada. Esses fatores estão presentes, também, em obras que aqui não serão mencionadas. O fato de Vieira Jr. mencionar a vídeoperformance como característica da cultura artística capixaba só reforça o quanto Marcus Vinícius representava o seu local de origem e como sua arte possui uma camada territorial.

Destinamos este espaço do texto para dizer sobre as ações executadas em 2008 no território Espírito-santense, em especial, devido ao fator de pertencimento que esses trabalhos desenvolvem, pelas questões que cercam os ofícios de Marcus Vinícius e sua trajetória e percurso. Em 2008, MV desenvolve *Querer, Raiz* e *Leve*, três *performances* que serão apresentadas abaixo. Em *Ações para Vitória*, título dado para o texto de apresentação do projeto, MV descreve como funcionariam suas *performances* e suas execuções. O artista explica de forma detalhada e com nuances de escrita que mesclam poesia e texto acadêmico, e com um início textual que se aproxima de uma lista de compras. Sendo assim, a troca de assuntos e a própria formatação são bastante variadas.

Querer

Durante a execução de *Querer*, 2008, nome dado ao trabalho no final, o artista se mantém sentado em um campo com grama rala, árvores ao fundo e com pedaços de pontas de pedra apontando. Utilizava uma roupa branca, com detalhes de cor em sua camisa, pés descalços, pernas cruzadas, como se fosse uma criança sentada em um jardim brincando e imaginando. Durante seu processo, o artista despetala uma flor e destaca:

> Bem me quer mal me quer
> Quantas vezes por brincadeira de crianças não agarramos num malmequer e fomos desfolhando? Pétala a pétala, na expectativa do que nos calhava...
> Eram tempos de pureza, de felicidade, de inocência, de brincadeiras; sem nos preocuparmos com o futuro. Tudo era simples e o mundo (fora das nossas brincadeiras) pouco, ou nada nos dizia.

> O mundo para além das nossas brincadeiras de infância abalroou-nos. E agora, devemos ter essa capacidade de re-transformar a vida! (Arquivos de registro de MV. Gaeu, Acervo do Centro de Artes – Ufes).

Em um processo muito parecido com o que foi apresentado durante as execuções na Ilha da Pólvora, de 2007, MV retorna às suas memórias de infância em uma atividade que era executada. O processo de retirar pétalas de uma flor enquanto são declamadas palavras presentes no senso popular: bem me quer, mal me quer. Esses dizeres são associados a desejos e vontades que estão reprimidos, que estão preservados dentro do imaginário, mas não são ditos, são guardados e reservados no íntimo de quem os menciona. Enquanto essas palavras são declamadas, uma a uma das pétalas é retirada e, no final, a flor está desnuda com as pétalas caídas sobre a grama, empilhadas/amontoadas. O vídeo possui quatro minutos e 23 segundos de ação.



Figura 01 - *Querer*, Marcus Vinícius, 2008 Fonte: Gaeu, Acervo do Centro de Artes – Ufes. Fotografia de Sandro Gabriel Simor.

Durante a execução, não há palavras sendo declamadas, o único áudio presente é a música em piano de James Newton Howard. Mas há relances de sua boca aparentemente balbuciando dizeres, há momentos em que são cortadas partes das palavras mencionadas, então não conseguimos concluir qual o resultado do jogo de sorte executado. Mas talvez nem seja essa a intenção, mas sim a esperança e a subjetividade presentes na ação.

MV retoma, em seu escrito, o período da infância e descreve a simplicidade e a felicidade que caracterizavam esse momento. Talvez seja a ludicidade que transparece em sua

apresentação estética. E os desejos que antes eram construídos desaparecem em uma certa melancolia, quando o *performer* descreve sua procura pelos novos significados da vida após o passar desse período. Sua formação em arte parte desse desejo de procura e memória, como se fosse uma descrição do que passou, em analogia com o que virá.

E isso fica claro quando o artista se levanta no final e caminha na direção que a lente da câmera não pode mais registrar, trazendo uma possível interpretação de que a partir daquele momento haverá mudanças ou procuras, seja a desistência do desejo que ali era testado ou iria buscar a concretização do que estava sendo proclamado.

Leve (2008)

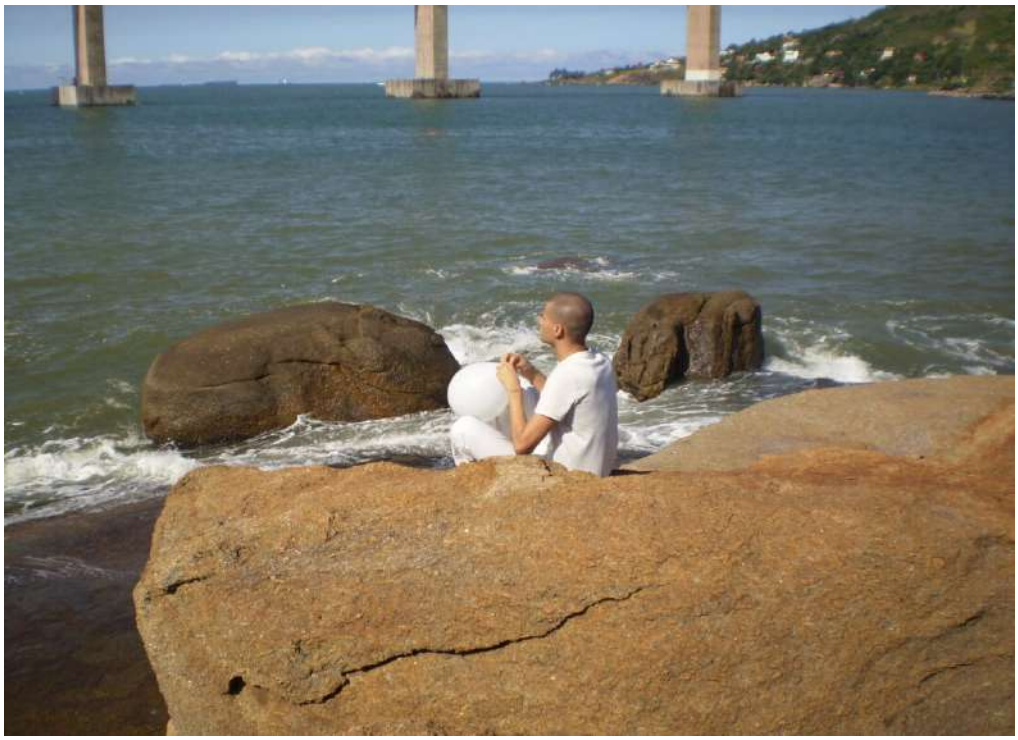


Figura 02 - *Leve*, Marcus Vinícius, 2008. Fonte: Gaeu, Acervo do Centro de Artes – Ufes. Fotografia de Sandro Gabriel Simor.

Na *performance Leve*, de 2008, com duração de três minutos e 38 segundos, percebemos um desejo próximo ao que foi explanado na *performance Querer*: a procura do desejo, associado à ludicidade infantil e à procura por respostas. Nessa ação, temos MV sentado sobre as pedras em frente ao mar, com o som do marulho batendo contra as pedras e recolhendo as águas de volta. Sua roupa é inteiramente branca, pés descalços, mais uma vez, e bexigas sendo assopradas, enchidas e amarradas, todas na cor branca.

Esse processo de construir trabalho com os olhos fixos no horizonte, em um ângulo que não é registrado pela câmera, ao mesmo tempo que se perde no infinito do mar, traz leituras

sobre o imaginário que transcende as possíveis figurações existentes, pois sua conexão está além do que podemos descrever. Em seus arquivos de processo, MV relata:

> A *performance* 'Leve' opera além dos limites do ver.
> Não exige uma simples participação, interpretação, interação, mas sim, criação de possibilidades de ações sensitivas, interferindo no circuito viciado das rotinas cotidianas. Os participantes da *performance* deverão encher balões brancos e soltá-los ao vento o mais próximo do mar possível, para que solto no ar sinta-se livre para navegar 'Leve' nos leva a experimentar sentidos que resvalam em espaços vertiginosos e territórios mais amplos que nos apontam uma viagem para dentro de nós. Pretende ampliar os sentidos e deixar-se conduzir para o desconhecido, que está em torno de nós (Arquivos de registro de MV, Gaeu, Acervo do Centro de Artes – Ufes).

Esse registro de arquivo de processo de MV faz uma reflexão sobre a visão individual de si mesmo e causa essa interpretação por parte do público que observa sua execução. *Leve* segue em uma experimentação de sentido, de um desejo de liberdade, de uma procura pelo seu espaço e de uma sensação de liberdade. A descrição de uma liberdade transpassada pelo ar possibilita uma leitura do desejo de liberdade, dos anseios de procura de um espaço em que se encontra, com o qual se identifica e se completa.

Podemos concluir e construir comparações com as ações em que MV realiza as visitas realizadas em espaços abandonados, que perpetuaram no ano de 2007 e são retomadas em anos futuros. Não no sentido de abandono ou falta de vida visível, mas justamente na busca pela vida, pelos prazeres e pelas liberdades. De certa forma, é um registro da memória e do que se passou, sem abandonar ou deixar passar o que seguirá.

No texto de MV sobre suas ações em Vitória, o tópico que descreve o trabalho intitulado *Leve* possui, no início, um poema de Drummond, o mais famoso do poeta: *No meio do caminho tinha uma pedra*, de 1930. Esse texto poético narra o descobrimento, a sorte e a vida. Descreve os desafios e o enfrentamento. Possibilita, em imersão a essa escrita, uma forma lúdica de que somos feitos de momentos. As pedras são as partes naturais que mais fascinam na observação da *performance*, sendo assim, a pedra, em produção artística de MV, ganha outra roupagem.

A pedra que impacta e que alavanca reflexão no eu lírico de Drummond também está presente na *performance* de MV. São as pedras que rodeiam o artista e causam o estrondoso marulho ouvido durante a ação; são as pedras, provavelmente, que estourarão os balões e libertarão o ar que está dentro das bexigas; são as pedras que causarão a libertação do ar e efetivarão as intenções do *performer*.

Raiz

Na *performance Raiz*, de 2008, temos, mais uma vez, exemplos de metáforas na

elaboração de *performance* artística. Assim como havia analogias na produção de MV quando trabalhava com pólvora, na Ilha da Pólvora, a construção *Raiz* possibilita duas interpretações. A primeira, marcada pela raiz capilar e pelo crescimento de cabelos; a segunda, as raízes que fazem parte das bases estruturais de plantas e árvores (Figura 03).



Figura 03 - *Raiz,* Marcus Vinícius, 2008. Fonte: Gaeu, Acervo do Centro de Artes – Ufes. Fotografia de Sandro Gabriel Simor.

O artista caminha por um campo com pouca grama espalhada e, em partes, provavelmente, queimadas devido ao sol e a proximidade com o mar. Esse campo, de crescimento natural ou que não tenha manutenção, está em situação que beira o abandono e o descaso, os quais são temáticas presentes nos trabalhos de MV. O *performer* caminha, agacha, cava um buraco no chão com a mão, enterra um pouco de cabelo guardado em pote transparente e tapa esse buraco. Levanta-se e anda para repetir esse processo, até que o cabelo do pote acabe.

Em seus arquivos de processo, MV registra:

> Enterro os meus cabelos na terra. A minha terra.
> me enraizando em terras cerca do mar
> me identificando com o lugar e com a terra daqui.
> uma grande troca de energias (Arquivos de registro de MV. Gaeu, Acervo do Centro de Artes – Ufes).

Percebemos, com o excerto, que a mensagem transmitida pela produção de *Raiz* é de fato a intenção de MV. A conexão com a origem e o local de crescimento é fundamental na vida humana, seja pela presença de referências de seu local ou a falta delas em nossos

comportamentos. MV, quando executa raízes, faz uma libertação, ao mesmo tempo que agradece por sua origem e devolve o que lhe foi construído em um processo de se emendar ao passado e projetar um futuro. Nesse ponto, podemos concluir que o artista possuía um laço com suas raízes e com sua história até então construída.

Sua terra, como o artista descreve, presente na construção artística, é uma forma de afirmar suas origens e os apreços pelo local de crescimento que ainda estão guardados em sua memória e essência. Seja, mais uma vez, pelo lado negativo ou pelos frutos que o lugar lhe propiciou colher, isso não podemos afirmar, podemos deduzir que é um caminho de mão dupla, devido às próprias formas como experienciamos o convívio e as ações do tempo. Vale destacar que haviam sido planejadas mais duas ações, mas não foram executadas. Isso não impediu que o artista voltasse ao estado do Espírito Santo para executar mais trabalhos ou até criar projetos maiores em escala de execução e de notoriedade no espaço artístico, além de eventos que colocaram o estado no percurso performático nacional. Entretanto, não os abordaremos devido ao nosso recorte temporal.

Conclusão

A investigação das *performances Querer*, *Leve* e *Raiz*, realizadas por Marcus Vinícius em 2008 no território capixaba, evidencia uma potência poética e política de um artista cuja produção extrapola os limites do corpo em ação para se constituir como campo de reflexão sobre território, memória e desejo. Ao articular as obras aos seus respectivos arquivos de processo, esta pesquisa demonstrou que tais documentos não apenas ampliam as possibilidades interpretativas das *performances*, como também revelam camadas fundamentais da mente criadora do artista, permitindo compreender seus gestos performáticos como resultado de uma construção sensível, cultural e consciente.

Dizer sobre Marcos Vinícius e as construções artísticas realizadas em 2008 no território capixaba é compreender que suas obras transcendem a territorialidade de sua execução, é perceber que a alma e a história do artista vivenciada nesse espaço estão sendo registradas ali. É compreender que um jovem artista de apenas 23 anos que conclui Artes Visuais em uma universidade federal, e que retrata o seu corpo e a sua cultura como reflexo de arte no qual ultrapassa as barreiras geográficas, encaminha em direção a um futuro próximo, no sentido de execuções com obras e exposições que virão.

Outro fator de destaque é o uso dos arquivos de processo, à luz da crítica genética, decisivo para a leitura das obras analisadas, uma vez que esses registros operam como vestígios do pensamento artístico em movimento. Longe de substituir a obra, os arquivos funcionam

como dispositivos de rememoração, planejamento e experimentação, nos quais Marcus Vinícius articula escrita poética, reflexão conceitual e proposição estética. Assim, permite-se compreender as *performances* não apenas como ações efêmeras, mas como desdobramentos de um projeto poético coerente.

As três ações analisadas, reunidas sob o título *Ações para Vitória*, revelam um momento singular na trajetória do artista, marcado pela iminência do deslocamento geográfico e simbólico. Nelas, observa-se um movimento de despedida que não se configura como ruptura, mas como reconciliação com as origens. Desse modo, o território capixaba não surge apenas como cenário, mas como elemento constitutivo das ações, evidenciando a relação intrínseca entre cultura local, formação artística e produção performática.

Ao destacar Marcus Vinícius como um dos nomes centrais da *performance* de sua geração no Espírito Santo, este estudo contribui para a ampliação do debate sobre a arte contemporânea capixaba, ainda pouco investigada sob perspectivas queer e decoloniais. A análise de suas *performances* e arquivos de processo reforça a necessidade de revisitar artistas locais a partir de abordagens que considerem não apenas o produto final, mas também os percursos, os afetos e as tensões que atravessam o fazer artístico.

Retomando ao objetivo principal do texto, a apresentação das obras *Leve*, *Querer* e *Raiz*, tal como os arquivos de processo que cercam sua construção, complementam a leitura e ampliam a obra apresentada pelo artista. Vale destacar que há mais arquivos, bem como mais registros fotográficos presentes na construção do artista, mas essas não estão no momento presentes em plataformas digitais ou de acesso fácil ao público. As obras se encontram no acervo digital da Galeria de Espaço Universitário, a GAEU da UFES.

Por fim, compreende-se que as ações realizadas em 2008 constituem um ponto de inflexão na trajetória de Marcus Vinícius, no qual o corpo performático se afirma como atemporal. Ao enraizar-se simbolicamente em sua terra de origem antes de partir, o artista produz um gesto de afirmação e pertencimento que permanece reverberando no campo da *performance* contemporânea, reafirmando a relevância de sua obra para os estudos em arte, processos de criação e cultura visual.

Referências:

CIRILLO, Aparecido José. **Arquivos pessoais de Artistas**: questões sobre o processo de criação. Vitória: Ufes, Proex, 2019.

CIRILLO, José; GRANDO, A. **Arqueologias da Criação**: estudos sobre o processo de

criação. Belo Horizonte: C/Arte, v. 1, 2009.

GALERIA DE ARTE ESPAÇO UNIVERSITÁRIO GAEU: Acervo museográfico da Galeria de Arte e Pesquisa. Arquivo digital. Universidade Federal do Espírito Santo.

MAROTTO, Rafael**. CORPOS, ENREDOS E PERSPECTIVAS QUEERS:** Olhares sobre as relações de gênero nas obras de Marcus Vinicius. CAPES. Plataforma Sucupira. Trabalho de Conclusão de mestrado. Disponível em: https ://sucupira -legado .capes .gov .br /sucupira /public /consultas /coleta /trabalhoConclusao /viewTrabalhoConclusao .xhtml ?id_trabalho =15179811 . Acesso em: 6 jan. 2025.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 18. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Annablume, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação** - a construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2016.

VIEIRA JR, Erly. **Exercícios do Olhar, Exercícios do Sentir.** Vitória: Cousa, 2019.

Arte Pública Capixaba: Um mosaico de memórias, identidades e processos de visibilização na paisagem urbana

Capixaba Public Art: A mosaic of memories, identities and visibility processes in the urban landscape

Maria Gorete Peterle (FAPES/LEENA-UFES)

Resumo:

A paisagem urbana configura-se como um espaço privilegiado de inscrição simbólica, no qual a arte pública atua como mediadora de memórias coletivas, identidades culturais e narrativas históricas. Este artigo analisa o Projeto Arte Pública Capixaba, desenvolvido pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA/UFES), enfatizando sua contribuição para a preservação, sistematização e democratização do acesso às obras de arte pública presentes nos municípios do Espírito Santo. Fundamentado em referenciais da história da arte, da cultura visual e dos estudos sobre memória e patrimônio, o texto discute a arte pública como documento histórico, dispositivo, pedagógico e instrumento de promoção da cidadania cultural.

Palavras-chave: Arte pública. Memória coletiva. Identidade cultural. Patrimônio artístico. Espírito Santo.

Abstract

The urban landscape is configured as a privileged space for symbolic inscription, in which public art acts as a mediator of collective memories, cultural identities, and historical narratives. This article analyzes the Capixaba Public Art Project, developed by the Laboratory for Extension and Research in Arts (LEENA/UFES), emphasizing its contribution to the preservation, systematization, and democratization of access to public art works present in the municipalities of Espírito Santo. Grounded in references from art history, visual culture, and studies on memory and heritage, the text discusses public art as a historical document, a pedagogical device, and an instrument for the promotion of cultural citizenship

Keywords: *Public art. Collective memory. Cultural identity. Artistic heritage. Espírito Santo.*

Introdução

A paisagem urbana contemporânea pode ser compreendida como um campo de disputas simbólicas no qual se inscrevem valores, narrativas históricas e identidades coletivas. Monumentos, esculturas, murais e demais manifestações de arte pública não apenas configuram visualmente o espaço das cidades, mas também operam como suportes de memória, articulando passado e presente em uma experiência cotidiana frequentemente naturalizada. No ritmo acelerado da vida urbana, tais obras tendem a tornar-se invisibilizadas, percebidas apenas como elementos decorativos ou paisagísticos, dissociadas de seus contextos de produção e de seus significados socioculturais.

Nesse sentido, iniciativas voltadas à documentação, à análise e à difusão da arte pública assumem papel estratégico na reativação do olhar e na valorização do patrimônio cultural. O Projeto Arte Pública Capixaba insere-se nesse contexto como uma ação sistemática de mapeamento, catalogação e disponibilização de obras de arte pública existentes no Espírito Santo, buscando transformar a vivência diária em um processo crítico de reconhecimento e identificação com o lugar.

Desenvolvido pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA), vinculado à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), o projeto conta com o apoio de instituições de fomento e gestão cultural, como a Fundação de Apoio à Ciência e Tecnologia no Espírito Santo (FAPES), a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Secretaria de Estado da Cultura (SECULT). Tal articulação institucional evidencia a relevância do projeto no âmbito das políticas públicas de cultura e da produção acadêmica voltada à preservação do patrimônio.

Mapeamento da arte pública e construção da memória coletiva

O Arte Pública Capixaba estende-se por todo o território dos 78 municípios do estado, congregando um acervo que ultrapassa 600 obras. Essas manifestações distribuem-se entre diversas tipologias — como escultura, muralismo, heráldica, mobiliário urbano, marcos e memoriais, além de vitrais — compondo uma cartografia sensível da arte no espaço público capixaba. Essa abrangência territorial e tipológica permite compreender a arte pública capixaba como um fenômeno plural, marcado por diferentes linguagens, materiais, períodos históricos e

intenções simbólicas.

A sistematização dessas informações — incluindo autoria, datação, localização e registros fotográficos — possibilita que as obras sejam analisadas para além de sua dimensão estética, sendo compreendidas como documentos históricos e culturais. Essa perspectiva dialoga com a concepção de Giulio Carlo Argan, para quem a obra de arte constitui um produto social, indissociável das condições históricas e políticas de sua produção. Assim, a arte pública revela-se como testemunho material das dinâmicas sociais que atravessam o espaço urbano.

Ao mapear a arte pública presente nas ruas e praças, o projeto constrói uma narrativa visual da história capixaba, evidenciando valores, conflitos, celebrações e processos identitários inscritos na paisagem urbana. Cada obra passa a ser compreendida como um dispositivo memorial, capaz de articular vínculos intergeracionais e de atualizar sentidos no presente. Nesse contexto, a paisagem urbana pode ser entendida como uma forma de narrativa cultural, na qual se inscrevem experiências históricas, sociais e simbólicas compartilhadas por uma coletividade.

Essa compreensão da paisagem como construção cultural encontra respaldo nas reflexões de Javier Maderuelo, para quem a paisagem não corresponde simplesmente ao espaço físico visível, mas resulta de um processo interpretativo mediado pelo olhar e pela experiência sensível do sujeito. Em *El paisaje: génesis de un concepto* (2006), o autor explicita essa perspectiva ao afirmar:

> Mas, para que esses elementos anteriormente mencionados adquiram a categoria de "paisagem", para que se possa aplicar com precisão esse nome, é necessário que exista um olhar que contemple o conjunto e que se gere um sentimento, que o interprete emocionalmente. A paisagem não é, portanto, o que está ali, diante de nós; é um conceito inventado ou, melhor dizendo, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e de seus elementos constituintes. (MADERUELO, 2006, p. 38, tradução nossa)[1].

A partir dessa definição, compreende-se que as obras de arte pública, ao integrarem o espaço urbano, tornam-se elementos ativos na construção da memória coletiva e da identidade cultural capixaba, uma vez que participam diretamente dos processos de significação, interpretação e atribuição de sentidos à paisagem compartilhada.

> [1]"Pero, para que esos elementos antes nombrados adquieran la categoría de "paisaje", para poder aplicar con precisión ese nombre, es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente. El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas,

> sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes.” (Maderuelo, 2006, p 38)

Como exemplo citam-se as esculturas *Homenagem ao Imigrante* (1984) (fig. 1), em Santa Teresa, e *Homenagem aos 150 anos da chegada dos imigrantes pomeranos* (2009) (fig. 2), de Geruelson Chaves Rodrigues, em Santa Maria de Jetibá, pois ambas materializam na paisagem urbana processos históricos e identitários fundamentais para a formação capixaba.

Em Santa Teresa, a obra *Homenagem ao Imigrante* inscreve no espaço público a memória da imigração italiana, celebrando o trabalho, a fé e a resistência que moldaram a cidade. Ao ocupar ruas e praças, o monumento transforma a história migratória em narrativa visual permanente, reafirmando valores comunitários e atualizando, no presente, o vínculo entre os descendentes e seus antepassados. Assim, a obra funciona como um fragmento de memória coletiva, capaz de conectar gerações e sustentar um sentimento de pertencimento.

De modo semelhante, a obra *Homenagem aos 150 anos da chegada dos imigrantes pomeranos*, em Santa Maria de Jetibá, evidencia a centralidade da cultura pomerana na construção da identidade local. A celebração dos 150 anos não apenas rememora um marco histórico, mas reafirma práticas culturais, língua, religiosidade e modos de vida que resistem ao tempo. Inserida no espaço público, a obra atua como dispositivo de memória e reconhecimento, tornando visíveis narrativas que estruturam a vida social do município.

Ambas demonstram como a arte pública capixaba atua como mediadora entre passado e presente. Elas evidenciam conflitos e desafios do processo migratório, celebram conquistas coletivas e consolidam identidades culturais específicas dentro de uma história mais ampla do Espírito Santo. Ao mapear essas obras, constrói-se uma narrativa visual que revela a paisagem com arquivo vivo da memória social, onde cada monumento não apenas recorda, mas produz sentidos continuamente no cotidiano das comunidades.

Ampliando ainda mais o olhar, destacam -se a escultura do *índio Arariboia* (1955), (fig. 3) e *Dona Dominga* (1971), (fig. 4), ambos de Carlo Crepaz em Vitoria. Essas obras deslocam o foco da memória migratória europeia para a presença indígena e de pessoas marginalizadas, evidenciando conflitos, resistências e apagamentos inscritos na paisagem capixaba.

A escultura do *índio Arariboia*, evoca a memória dos povos originários e sua relação com o território antes da consolidação do projeto colonial. Ao ocupar o espaço urbano, a obra não apenas homenageia uma liderança indígena, mas reinscreve no presente uma história

marcada por disputas, alianças e violência. Nesse sentido, o monumento atua como um fragmento de memória coletiva que tensiona a narrativa oficial, lembrando que a formação capixaba se construiu também sobre processos de expropriação e resistência.

Já a escultura de *Dona Dominga* introduz na paisagem uma memória ligada ao cotidiano, ao trabalho e à experiência feminina negra na cidade. Diferente dos monumentos tradicionais associados a heróis ou grandes feitos, sua presença valoriza uma trajetória comum, porém carregada de significado social e afetivo. A obra estabelece vínculos entre gerações ao atualizar, no espaço público, valores como resistência, cuidado e pertencimento, ampliando os processos identitários representados na arte urbana.

Essas duas obras ampliam a narrativa visual da história capixaba ao evidenciar que a paisagem urbana não guarda apenas memórias celebratórias, mas também marcas de conflito e resistência. Juntas às obras *Homenagem ao Imigrante*, em Santa Teresa, e *Homenagem aos 150 anos da chegada dos imigrantes pomeranos*, em Santa Maria de Jetibá, elas compõem um mosaico de memórias que revela a complexidade dos processos identitários no Espírito Santo. Cada obra Inserida na paisagem urbanas estabelece vínculos entre gerações e atualiza sentidos no presente, transformando a arte pública em um campo ativo de disputa simbólica, pertencimento e construção de memória coletiva.

Visibilização, narrativas silenciadas e mediação cultural

A categorização proposta pelo Arte Pública Capixaba não se limita a um exercício classificatório, mas constitui uma ferramenta analítica que favorece estudos comparativos e interpretações mais aprofundadas. A identificação de recorrências temáticas, materiais e formas expressivas permite delinear tendências da produção artística no estado, bem como compreender as especificidades locais que conformam a identidade cultural capixaba.

Um dos aspectos centrais do projeto reside na problematização da invisibilidade da arte pública no cotidiano urbano. Ao tornar visíveis obras frequentemente ignoradas, o projeto atua como mediador entre o objeto artístico e o público, fornecendo subsídios para uma leitura contextualizada. Tal abordagem aproxima-se das reflexões de Erwin Panofsky sobre a necessidade de articular níveis de interpretação que ultrapassem o reconhecimento formal, alcançando os significados simbólicos e culturais das imagens.

Obras como *Livro* (2021) (fig. 5), de José Carlos Vilar, *Dona Dominga* (1971) (fig. 4), de Carlo Crepaz, e o *Monumento à Comunidade Negra Capixaba – Guerreiro Zulu* (2006) (fig. 6), de Irineu Pinto Ribeiro, ilustram de forma exemplar como a contextualização amplia e

transforma a percepção do observador diante da arte pública. Ao acessar informações relativas à autoria, ao período histórico e à localização, essas obras deixam de ser elementos naturalizados ou passivos da paisagem urbana para se constituírem como verdadeiros “lugares de memória”, conforme o conceito elaborado por Nora (1993). Nesse processo, a arte pública opera como dispositivo de ancoragem identitária, fortalecendo o sentimento de pertencimento e reconhecimento coletivo (NORA, 1993).

A obra Livro evoca simbolicamente o universo do conhecimento, da educação e da construção do saber, convidando o observador a refletir sobre o papel transformador da leitura e da educação na vida social. Sua presença no espaço urbano ultrapassa a dimensão estritamente estética e assume caráter simbólico e pedagógico, associando a cidade a valores como aprendizagem, reflexão e acesso ao conhecimento. Inserida no cotidiano urbano, a obra contribui para a compreensão da arte como parte integrante da vida cotidiana, aproximando-se de concepções que entendem a educação como prática emancipadora (FREIRE, 1996).

Já *Dona Dominga* homenageia uma trabalhadora, mulher negra que viveu na região, trazendo à visibilidade uma figura historicamente marginalizada e ausente das narrativas oficiais. Ao tornar visível no espaço público a memória de uma personagem comum, a obra desloca o foco das representações hegemônicas e confere centralidade a sujeitos que compõem a história cotidiana da cidade. Nesse sentido, a escultura atua como dispositivo de reconhecimento social, ao valorizar trajetórias invisibilizadas e promover processos de identificação e pertencimento por parte da comunidade.

Nesse mesmo eixo de valorização de memórias silenciadas e de narrativas contra-hegemônicas insere-se o *Monumento à Comunidade Negra Capixaba – Guerreiro Zulu*, concebido em forma de casaca, instrumento percussivo tradicional do Congo capixaba. Ao monumentalizar a casaca, a obra articula referências africanas e afro-brasileiras, inscrevendo no espaço público não apenas a imagem simbólica de um guerreiro, mas também os saberes, ritmos e práticas culturais que estruturam a identidade da comunidade negra no Espírito Santo. Essa escolha formal rompe com hierarquias simbólicas historicamente estabelecidas, ao elevar uma expressão da cultura popular afro-capixaba à escala monumental.

Sob a perspectiva dos estudos da memória, o Guerreiro Zulu pode ser compreendido como um lugar de memória que materializa a presença, a resistência e a ancestralidade negra no território capixaba. A figura do guerreiro, associada à forma da casaca, funciona como

símbolo ampliado das matrizes africanas e da permanência das tradições negras no espaço urbano contemporâneo. A obra tensiona processos históricos de apagamento ao afirmar a dignidade e a agência dos corpos negros, configurando-se como uma contra imagem às representações eurocêntricas que, historicamente, dominaram a estatuária e os monumentos públicos. Ao inscrever outras narrativas no espaço urbano, desloca regimes hegemônicos de visibilidade e contribui para a reconfiguração simbólica da memória coletiva.

Ao ocupar o espaço urbano, o monumento transforma a cidade em campo de disputa simbólica, convidando o observador a reconhecer o Congo capixaba como patrimônio cultural e a compreender o espaço urbano como produto social e político, constituído por múltiplas identidades e temporalidade. Essa operação dialoga ainda com abordagens decoloniais que problematizam a colonialidade do poder e os regimes de visibilidade impostos pela modernidade eurocêntrica.

Ao dar visibilidade e contexto a obras como *Livro, Dona Dominga e o Monumento à Comunidade Negra Capixaba – Guerreiro Zulu*, o Projeto Arte Pública Capixaba não apenas celebra a produção artística local, mas configura-se como um processo de inclusão simbólica e mediação cultural. Nesse processo, os cidadãos são convidados a reconhecer-se nas imagens, histórias e memórias representadas, fortalecendo o pertencimento e a autoestima coletiva. Ao fornecer informações sobre autores, trajetórias, significados e contextos históricos, o projeto promove práticas de educação informal e de consciência crítica, em consonância com as concepções de Paulo Freire (1996), que compreende a educação como um processo dialógico, situado e comprometido com a autonomia dos sujeitos. Nessa perspectiva, o ato educativo não se reduz à transmissão de conteúdos, pois, como afirma o autor, *"ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção"* (FREIRE,1996, p. 47). Ao estimular a leitura crítica do espaço urbano e de seus bens simbólicos, o projeto reconhece os sujeitos como participantes ativos na construção do conhecimento, valorizando suas experiências e saberes prévios. Dessa forma, a arte pública é compreendida como mediadora de processos formativos que articulam memória, identidade e cidadania cultural.

Dimensão digital, democratização do acesso e potencial educativo do Projeto Arte Pública Capixaba

A dimensão digital do Projeto Arte Pública Capixaba representa um avanço

significativo no que se refere à democratização do acesso à cultura e à inclusão sociocultural. Ao disponibilizar o acervo em ambiente virtual, o projeto rompe com limitações físicas e territoriais, possibilitando que pessoas que não podem se deslocar até os locais onde as obras estão implantadas tenham acesso qualificado a esse patrimônio. Basta dispor de conexão à internet para conhecer as obras, suas informações históricas, autorais e contextuais, ampliando significativamente o alcance do projeto.

A criação do site *artepublicacapixaba.com.br* viabiliza a consulta pública a um acervo de grande relevância cultural, histórica e social, rompendo barreiras geográficas e institucionais que tradicionalmente restringem o acesso ao conhecimento. Tal iniciativa dialoga com reflexões de autores como Nicholas Negroponte, ao evidenciar o potencial da digitalização na ampliação do alcance da informação.

Para além de um repositório, a plataforma digital configura-se como um espaço de diálogo entre pesquisadores, artistas, gestores culturais e a comunidade em geral. Um aspecto relevante desse ambiente virtual é a integração, em grande parte das obras, de links para o Google Maps, permitindo a visualização da localização exata das peças e de seu entorno urbano. Essa funcionalidade, além de despertar um olhar mais atento ao meio em que vivemos, amplia a compreensão espacial da obra, evidenciando sua relação com a paisagem, a arquitetura e o cotidiano da cidade, mesmo para aqueles que acessam o conteúdo à distância. Essa dinâmica aproxima-se das noções de inteligência coletiva propostas por Pierre Lévy, nas quais o compartilhamento de informações contribui para a construção de um conhecimento comum e participativo.

No campo educacional, o Arte Pública Capixaba destaca-se como ferramenta pedagógica de grande potencial, especialmente no que se refere ao ensino de arte para crianças e à formação continuada de professores das redes municipais e estadual de ensino. O projeto atua diretamente na qualificação docente ao oferecer direcionamentos para a utilização pedagógica da plataforma virtual www.artepublicacapixaba.com.br, ampliando as possibilidades de integração da arte pública aos processos de ensino e aprendizagem.

A aproximação precoce com a arte pública contribui para a formação sensível, crítica e cidadã, estimulando o desenvolvimento da percepção estética, da imaginação e da capacidade interpretativa desde a infância. Ao entrar em contato com obras presentes (ou virtualmente acessíveis) em seu próprio território, a criança passa a compreender a arte como parte integrante

da vida cotidiana, e não como um conteúdo distante ou restrito a museus e instituições formais. Ao disponibilizar conteúdos acessíveis e contextualizados, o projeto oferece subsídios para o ensino de artes e história na educação básica, promovendo a educação patrimonial e a valorização da cultura local. A inserção da arte pública no processo educativo contribui para o desenvolvimento de um olhar atento e analítico e de uma consciência crítica sobre o espaço urbano e sobre o papel do patrimônio na constituição da cidadania cultural.

Essa dimensão pedagógica dialoga com as concepções de Paulo Freire, ao compreender a educação como prática contextualizada e emancipadora. O projeto permite que o ensino da arte esteja ancorado na realidade local dos estudantes, favorecendo processos de identificação e pertencimento. A arte pública, nesse sentido, torna-se um mediador entre o sujeito e o espaço urbano, contribuindo para a leitura crítica da cidade e para o reconhecimento do patrimônio cultural como bem coletivo. Ao reconhecer a arte presente em seu próprio território, o estudante é convidado a refletir sobre sua realidade social e cultural, estabelecendo relações entre conhecimento acadêmico e experiência cotidiana.

Conclusão

Dessa forma, o Projeto Arte Pública Capixaba transcende a função de inventário ou banco de dados. Ao estimular o despertar do olhar para a paisagem urbana, o projeto convida o público a perceber a cidade como espaço de experiência estética, histórica e afetiva. Esse exercício de atenção e sensibilidade favorece a construção de vínculos simbólicos com o lugar, fortalecendo o sentimento de pertencimento e a valorização do espaço público como território compartilhado. Ao articular pesquisa acadêmica, extensão universitária, tecnologia digital e políticas culturais, consolida-se como um instrumento de preservação da memória, de valorização do patrimônio artístico e de promoção do diálogo social.

Conclui-se que o Arte Pública Capixaba desempenha papel fundamental na ampliação da visibilidade da produção artística capixaba, contribuindo para processos de reconhecimento identitário e para a construção de uma cidadania cultural mais ampla. Ao convidar o público a reinterpretar criticamente a paisagem urbana, o projeto reafirma a arte pública como componente indissociável da história, da cultura e da memória coletiva do Espírito Santo.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTE PÚBLICA CAPIXABA. Disponível em: https://www.artepublicacapixaba.com.br. Acesso em: 18 dez. 2025; 29 dez. 2025; 7 jan. 2026.

FREIRE, P. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Folha de S.Paulo (Coleção *Grandes Nomes do Pensamento*, vol. 16), 2015.

MADERUELO, Javier. El paisaje: génesis de um conceito. Madrid: Abada Editores, 2006.

NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NORA, Pierre; AUN KHOURY, Tradução: Yara. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, *[S. l.]*, v. 10, 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101. Acesso em: 30 dez. 2025.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

Eu sou daqui: canção-afluente do projeto Linha D’água

Eu sou daqui: Song-affluent of the Linha D’água Project

Inara Novaes Macedo (PPGA-UFES)

Resumo:

O artigo reflete sobre o processo de criação da canção *Eu sou daqui*, de autoria da artista Inara Novaes, a partir de um percurso autoformativo constituído majoritariamente em contextos não formais de educação musical. Criada em 2012, a composição integra a pesquisa Linha D’água, cuja investigação encontra-se nas conexões entre corpo, memória e lugar, utilizando a água como elemento central. A partir da análise de trechos da canção, o texto aborda o gesto composicional como um fazer em processo, em diálogo com as noções de formatividade de Luigi Pareyson, acaso e inspiração em Fayga Ostrower e canção em Luiz Tatit. *Eu sou daqui* afirma identidades, pertencimento e (r)existência, articulando experiência de vida, ancestralidade afro-indígena e território como dimensões indissociáveis do fazer poético.

Palavras-chave: processo de criação musical; Canção; Linha D’água.

Abstract:

This article reflects on the creative process behind the song "Eu sou daqui", by the artist Inara Novaes, based on a self-formative journey constituted mainly in non-formal contexts of musical education. Created in 2012, the composition is part of the research project "Linha D'água", which investigates the connections between body, memory, and place, using water as a central element. Through the analysis of excerpts from the song, the text addresses the compositional gesture as a process of making, in dialogue with the notions of formativity by Luigi Pareyson, chance and inspiration by Fayga Ostrower, and song by Luiz Tatit. "Eu sou daqui" affirms identities, belonging, and (r)existence, articulating life experience, Afro-Indigenous ancestry, and territory as inseparable dimensions of poetic creation.

Keywords: *musical creation process; Song; Linha D’água.*

Introdução

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o processo de criação da música *Eu sou daqui*, de minha autoria, a partir de um percurso autoformativo, cuja formação musical foi constituída majoritariamente por meio da escuta, da interação e da experimentação, em contextos não formais de educação e em diálogo com referências sociais e sonoras diversas.

Criada em 2012, a canção integra a pesquisa *Linha D'água,* um campo multilinguagem de criação e expressão a partir da confluência entre música, performance e artes visuais cuja investigação encontra-se nas conexões entre corpo, memória e lugar, utilizando a água como elemento metafórico central.

Eu sou daqui surge como uma canção-afluente desse território de pesquisa a partir de fragmentos de memórias e experiências sensoriais relacionadas ao pertencimento e à ancestralidade afro-indígena no contexto capixaba. A composição se constrói em um campo intuitivo de escuta atenta, no qual acaso e inspiração atuam como forças mobilizadoras para que vivências sejam transformadas em matéria sonora e poética.

A partir da análise de trechos da canção *Eu sou daqui*, busco refletir sobre a experiência criativa e os atravessamentos no gesto composicional, dialogando com autores que compreendem a criação artística como um fazer em processo. A noção de formatividade, proposta por Luigi Pareyson (1993, 2001), amplia a compreensão de um fazer que inventa o seu próprio modo de fazer na criação de uma obra, articulando tentativa, êxito, insight e inspiração como dimensões fundamentais do processo criativo. Os pressupostos de Fayga Ostrower (1995) permitem pensar o acaso e a inspiração como formas de receptividade ativa, nas quais experiências, memórias e percepções se reorganizam de maneira dinâmica. Já o conceito de canção de Luiz Tatit (2002) oferece elementos para situar *Eu sou daqui* nessa categoria, a partir da análise dos aspectos poéticos e intuitivos da composição.

Para melhor compreensão do processo composicional, apresenta-se, a seguir, a letra completa da canção:

Eu sou daqui

Gm F Bb7+
Eu sou daqui! Eu não sou de lá!
Bb7 Cm F Bb7+
Vim com a correnteza que desemboca no mar
Bb7 Eb9 Ebm Dm
Nasci na certeza de viver nesse meu chão
G7 Cm D7 Gm
Com os pés na areia e a cabeça na imensidão
F Bb
A vida que leva a gente
Am7 Gm
Nem sempre sabe onde vai
G7 Cm
E a vontade de quem sente
F Bb7+ Bb7
Vai ficando para trás
Ebm G# Gm
Foi colhendo o que semeou
G7 Cm
Que viu que não era a flor
F Bb+ Bb7
Que tanto fez desejar
Ebm G# Gm
E a saudade do que não quis
G7 Cm
Fez um broto de raiz
F Bb7+ D7
Que ainda há tempo de plantar

Inara Novaes, 2012

***Eu sou daqui*: processo de criação musical**

Letra e melodia não costumam pedir licença. Podem surgir como um raio, abruptamente, ou suaves, como uma brisa de fim de tarde. Podem ser reveladas durante um sonho, ou enquanto lavo a louça. Podem estar escondidas no canto de um pássaro, no choro de um bebê, no sopro do vento ou no trecho de uma trilha sonora brega de amor.

De onde vem ou como vem, seja qual for a fonte inspiradora, tudo pode ser substrato de criação musical. Esse encontro fértil entre o artista e a obra — que ainda está por vir — é o que Pareyson (1993) chama de *insight* e, para que ele ocorra, é preciso estar disponível.

> O verdadeiro artista é aquele que encontra sempre insights em torno de si, não precisa procurá-los: basta-lhe olhar em torno de si para logo ser assediado por sugestões não solicitadas. Aproveitadas pela calma potência de seu olhar, até as ocorrências do acaso se tornam sementes fecundas. E assim pode ele permanecer em uma expectativa confiante e tranquila, sem aquela impaciência que tanto mais rejeita quanto mais deseja, e que afugenta exatamente o que desejaria capturar (Pareyson, 1993, p. 80).

O estado receptivo do artista às "sugestões" ofertadas pelo mundo, tais quais mencionadas por Pareyson, não se confunde com o estado de passividade. Ao contrário, estar atento aos sinais visuais, sonoros, sensoriais presentes na natureza, no corpo, na vida social, é parte da atividade mental do artista no processo de construção da obra. Para Ostrower (1995), é um contrassenso confundir passividade e receptividade, pois, este último, "já indica um estado altamente seletivo, logo, potencialmente dinâmico" (p. 19).

No entanto, ainda que o corpo se mantenha receptivo aos infindáveis estímulos visuais e sonoros do mundo, é impossível armazená-los mentalmente em sua totalidade. Pensando nisso, em meu processo de criação, a ideia costuma ser registrada assim que surge. A partir de um fragmento inicial, algumas composições podem nascer em estágio avançado de conformação, enquanto outras se desenvolvem gradualmente, sendo lapidadas ao longo do tempo como um quebra-cabeças que se constrói lentamente. Esse fragmento também pode permanecer guardado como matéria-prima até ser revisitado, seja a partir de um acaso ou um desejo intenso de compor. Tal processo pode levar dias ou mesmo anos, sem haver, necessariamente, garantia de um desfecho.

Tomemos como exemplo a frase inicial da canção *Eu sou daqui*: *"Eu sou daqui! Eu não sou de lá / vim com a correnteza que desemboca no mar"*. Esse trecho permaneceu na "gaveta" por um longo período até encontrar, a partir de um acaso, a ideia que o completaria: a escuta da frase *"pé no chão, cabeça no mundo",* enunciada por uma amiga. Assim, o encontro entre a frase inspiratória e o trecho inicial deu origem ao verso que completaria o refrão: "*Nasci na certeza de viver nesse meu chão, com os pés na areia e a cabeça na imensidão"*.

Tal encontro evidencia o que Ostrower (1995) compreende como acaso fecundo — não como evento aleatório, mas como revelação de analogias ocultas que instauram novas lógicas de sentido no processo criativo. Como afirma a autora, "os acasos iluminam espaços vivenciais

que se abrem à nossa mente e, à medida em que os ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós" (OSTROWER, 1995, p. 7).

Embora o trecho inicial estivesse adormecido, eu permanecia acordada e receptiva à chegada do insight desejado. Afinal, o ato de esperar é, em si, a própria evocação do insight e, sua independência depende da atividade do artista, que não só o identifica, mas também o prepara, como afirma Pareyson (1993, p. 79 e 80).

Tanto Ostrower quanto Pareyson concordam que a inspiração ocorre no êxito desse encontro e sobretudo, quando o insight surge ao artista "com ímpeto irresistível e veemente, e mais que dele reclamar o próprio desenvolvimento, o pressiona peremptoriamente, arrastando-o sem mais traço de esforço ou busca" (Pareyson, 1993, p.86).

> E nos momentos de inspiração, de insight, quando de repente se interligam sugestões, proposições, avaliações, emoções, e tudo se reformula, vem-nos uma total presença de espírito e um sentimento de íntima afirmação. Sentimo-nos ativos e, mais, participantes no devir (OSTROWER, 1995, p. 19)

A partir de um persistente cantarolar mental, os primeiros motivos musicais de "*Eu sou daqui"* resultaram na imbricação entre letra e melodia, traduções simultâneas do sentir. Enquanto a letra verbaliza, a melodia expressa o que a palavra não alcança, tornando-se, assim, dimensões complementares e indissociáveis do fazer poético. Esse modo de compor, marcado pela escuta da entoação, pela captura dos acasos e fragmentos e pelo entrelaçamento entre palavra e melodia, dialoga diretamente com a noção de canção proposta por Luiz Tatit:

> Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral (TATIT, 2002, p. 11).

Tal compreensão se alinha ao meu processo criativo construído a partir de práticas de aprendizagem musical não formal, nas quais a entoação da fala, os ritmos do cotidiano e a oralidade operam como matrizes fundamentais da criação cancionista.

Seja qual for o trajeto percorrido pelo fragmento inicial até se tornar canção, é importante considerar que a obra sempre "diz" o que deseja ser. Cabe ao artista escutar com atenção e confiar nos caminhos apontados por ela durante o percurso composicional, o que constitui parte fundamental desse fazer, conforme a noção de formatividade proposta por Pareyson (1993, 2001).

> E é justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação e de pressentimento do êxito, pelo qual a própria obra age antes

> ainda de existir: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. Com base nesta dialética de forma formante e forma formada, a obra de arte tem a misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido e dirigido por ela (PAREYSON, 2001, p. 188 e 189).

Ainda no refrão, a frase, *Eu sou daqui! Eu não sou de lá!* estabelece um contraponto com, "*Eu não sou daqui"*, da música *Marinheiro só*, cuja escolha reafirma um lugar de identidade e resistência, ancorado no orgulho de nascer e pertencer à Barra do Jucu. Essa comunidade, embora distante dos centros urbanos onde concentra-se boa parte da produção cultural capixaba, constitui o chão do meu fazer poético.



Figura 1 - Frame de vídeo Barra do Jucu encontro do rio com o mar. Jorge Calazans. 2024.
Fonte: canal de Jorge Calazans.

As águas doces e salgadas do rio e do mar, o som dos tambores de Congo, a calmaria das ruas em dias de vento sul, o colorido das festas de São Benedito e de carnaval, os quintais repletos de aroeira e histórias antigas – tudo isso habita o meu imaginário e sustenta o meu existir.

Nesse contexto, o refrão evoca diversas camadas simbólicas, como a própria água, metáfora condutora da canção, que representa as dimensões oníricas, as experiências sensoriais,

as histórias e as entidades que me atravessam. *A correnteza que desemboca no mar*, também faz menção à foz do Rio Jucu, lócus da minha pesquisa *Linha D'água*.

Outros marcadores que reafirmam o conceito de identidade na canção são a escolha do ijexá como gênero musical e a presença marcante das percussões que, desde a concepção das primeiras frases compostas, evocavam as matrizes afro-indígenas e conferiam corpo rítmico ao desenho da canção.

O próximo trecho faz alusão aos rumos que seguimos a partir de escolhas que nem sempre são genuínas, mas forçadas pelas circunstâncias da vida: *A vida que leva a gente nem sempre sabe onde vai/ E a vontade de quem sente vai ficando para trás/ Foi colhendo o que semeou/ Que viu que não era a flor/ Que tanto fez desejar. Eu sou daqui,* nasceu em meio a uma crise profissional e existencial, da necessidade de expurgar angústias e reafirmar identidades. Em um período de afastamento do fazer poético, imposto pelas exigências de sobrevivência e por escolhas nem sempre desejadas, os primeiros motivos musicais da composição surgem como gesto de (r)existência e de reconexão com a própria potência criadora. Como aponta Cerqueira (2011), essas experiências de vida atreladas às emoções são pontos de partida importantes para a criação de uma canção.

> Cancionistas costumam cantar suas dores, seus amores, suas despedidas ou revoltas. É justamente essa carga emotiva inicial que impulsiona a criação dos primeiros motivos musicais. Qualquer recurso composicional que reduza essa força passional pode ser extremamente inibidor do ato criativo. A perpetuação de uma peça depende exatamente de seu sucesso mimético, por isso, talvez, o uso de partituras ou gráficos costuma ser tão evitado pelos cancionistas populares (CERQUEIRA, 2011, p. 39).

É importante salientar que essa passionalidade presente no gesto composicional do cancionista, embora constitua um elemento fundamental, não se sustenta sem algum grau de domínio por parte do artista. Mesmo nos casos nos quais as canções já nascem quase prontas, por trás de uma composição há sempre um campo previamente preparado por um emaranhado de referências que, ao se organizarem, dão origem à canção. Para Tatit (2002),

> Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. Se a emoção fosse derramada e descontrolada (eufórica ou disforicamente), o artista sequer estaria em condições de compor. Se não se sentisse suficientemente hábil para inventar melodias e textos motivados entre si, também não se disporia a fazê-los. A emoção do cancionista, pelo menos a que aparece em suas composições, é altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber um tratamento técnico. E nessa conversão do conteúdo

> subjetivo em matéria objetiva muitas transformações se sucedem (TATIT, 2002, p.18).

Ao longo da composição, o percurso da obra vai se revelando no próprio fazer, confirmando a noção *pareysoniana* de forma formante: a canção age antes mesmo de existir plenamente, orientando decisões, solicitando escutas e conduzindo o processo.

Por fim, a canção se encerra com a metáfora do plantio: *a saudade do que não quis / fez um broto de raiz / que ainda há tempo de plantar*. Esse é um broto de desejo e esperança, que pode ser plantado e replantado quantas vezes for necessário, reconfigurado e reinscrito no tempo.

O processo de gravação

Em 2012, mesmo ano em que foi composta, tive a oportunidade de gravar a canção *Eu sou daqui* em um EP experimental, concebido como material piloto de pesquisa artística. Realizado com recursos do Edital Rede Cultura Jovem[21], esse trabalho teve como objetivo testar procedimentos estéticos, sonoros, assim como experimentar estratégias de circulação em editais culturais futuros. O EP foi intitulado *Linha D'água* e reúne seis canções-afluentes da pesquisa homônima, sendo quatro autorais e duas com forte teor afetivo no percurso investigativo: um samba gravado com o cantor e compositor capixaba Papo Furado e uma toada de Congo (*Sereia)*, na qual assumi a gravação da voz e dos instrumentos de percussão.

O estúdio de gravação configurou-se como uma outra dimensão de experiência criativa, possibilitando a tradução integral do pensamento em obra musical. Os instrumentos harmônicos e percussivos, as sobreposições de vozes e os diversos efeitos sonoros, contribuíram para narrar, de maneira mais fiel, a história de *Eu sou daqui*, enriquecendo a atmosfera e a intenção musical idealizada.

O curto prazo para entrega e os recursos limitados, foram fatores determinantes para a impossibilidade de um planejamento formal de produção musical. O que de certa forma favoreceu um trabalho pautado pela intuição e pela experimentação, de modo que o próprio processo de gravação se revelou também como uma obra artística.

Sem a formação técnica específica, foi necessário traduzir os elementos que habitavam minha imaginação para que músicos e técnico de som compreendessem, ao mesmo tempo em que eu precisava escutar atentamente o que a própria obra me exigia. Nesse movimento,

[21] O Rede Cultura Jovem foi um programa coordenado pela Secretaria de Cultura do Espírito Santo que tinha como objetivo fomentar as diversas iniciativas artístico-culturais de jovens capixabas.

reaparece a ideia *pareysoniana*, de um processo que se constrói enquanto a obra acontece – um fazer que se descobre no próprio ato de fazer.



Figura 2. Capa do *single Eu sou daqui*. Artista Inara Novaes. 2025. (Fonte: Spotify)

Os desdobramentos dessa criação não se encerraram nessa gravação. Embora não tenha sido lançada oficialmente, em 2021 a canção *Eu sou daqui* integrou a Mostra Nacional Sonora Brasil 24ª Edição, realizada no Sesc Glória, em Vitória-ES, sendo apresentada pelo grupo Tear de Cabocla, interpretada na voz da cantora Elaine Augusta, na temática "Líricas Femininas a presença da mulher na música brasileira". Apesar de se tratar de um material piloto, quatro anos mais tarde resolvi disponibilizá-la na plataforma Spotify, com o objetivo de facilitar seu compartilhamento e ampliar as possibilidades de difusão, permitindo o alcance de públicos e contextos mais diversos.



Figura 3 – Frame de vídeo do Grupo Tear de Cabocla (ES) e cantora Elaine Augusta interpretando *Eu sou daqui* (Inara Novaes), no Projeto Sonora Brasil 2021. Registro realizado no Sesc Glória em Vitória–ES, 24 set. 2021. Fonte: canal de Dora Dalvi no YouTube.

Considerações finais

Eu sou daqui configura-se como um afluente musical do projeto *Linha D'água: corpos, memórias e lugares*, evidenciando um modo de criar em que fragmentos, acasos, escuta e pertencimento territorial se articulam como forças formantes do processo artístico. A reflexão sobre o processo de criação buscou extrair conclusões mais amplas sobre a natureza do processo criativo, especialmente em contextos de aprendizagem não formal. Ao retomar esse percurso, foi possível compreender a composição como um campo de experimentação no qual o fazer poético se constrói no próprio ato de criar.

O diálogo com Luigi Pareyson contribuiu para pensar a criação como um processo formativo, no qual a obra se constrói ao mesmo tempo em que inventa seus próprios modos de realização. As contribuições de Fayga Ostrower possibilitaram compreender o acaso e a inspiração não como eventos fortuitos, mas como manifestações de uma receptividade ativa, em que experiências vividas, afetos e memórias se reorganizam no gesto criador. O conceito de canção, conforme proposto por Luiz Tatit, além de situar *Eu sou daqui* nessa categoria, auxiliou na compreensão da imbricação entre palavra e melodia como traduções simultâneas do sentir, evidenciando o modo como os ingredientes psíquicos se convertem em matéria sonora, a partir da análise dos seus aspectos composicionais, poéticos e intuitivos.

Ao longo deste artigo, a reflexão sobre o processo de criação de *Eu sou daqui*, a partir de uma perspectiva não formal de educação musical, permitiu compreender a composição como

um fazer que articula escuta, intuição, acaso e decisão. Assim, a canção se constitui menos como um objeto acabado e mais como uma experiência sensível, atravessada por referências multidimensionais na qual palavra, melodia e ritmo se entrelaçam na tentativa de dar contorno ao que deseja ser dito e cantado.

O processo de gravação de *Eu sou daqui,* por sua vez, ultrapassou a dimensão do registro musical, se afirmando como um procedimento metodológico da pesquisa. A gravação, entendida como prática artística, foi, na verdade, um espaço de experimentação, escuta e tomada de decisões estéticas que se construíram no próprio fazer, também em consonância com a perspectiva *pareysoniana* de uma obra que se revela enquanto acontece.

Além da experiência de gravação, ouvir *Eu sou daqui* na voz e na expressão de outras mulheres ampliou minhas percepções sobre a canção, que, ao ser atravessada por corporalidades, trajetórias e sensibilidades diferentes das minhas, passou a produzir sentidos para além da autoria inicial.

Nesse sentido, a criação musical compreendida para além das regras formalistas de composição, constitui-se como uma expressão que está presente desde as primeiras fases da infância, tal como criar um desenho, uma dança, um objeto ou uma história. Essa ″Artisticidade″ se configura como o caráter “tentativo” e “formativo” de toda operação humana (Pareyson,1993), sendo preciso apenas percebê-la. Ao ampliarmos a noção de educação musical, valorizamos aprendizados e experiências em contextos não formais, nos quais criar e experimentar também se configuram como modos de existir, aprender e habitar o mundo.

Referências

CERQUEIRA, Evandro Botti de. *Para fazer uma canção: um estudo sobre a composição de canções.* 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

DALVI, Dora. *Eu Sou Daqui (Inara Novaes) | Projeto Sonora Brasil 2021* [vídeo]. YouTube, 24 set. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2XAkcLpZ4ks. Acesso em: 01 dez 2025.

NOVAES, Inara. *Eu sou daqui* [fonograma]. Spotify, ano de publicação. Disponível em: < https://open.spotify.com/intl-pt/track/7HqT0UpScGCyuDW6NKmetv?si=a3b542c92aee491f >. Acesso em: 20 nov 2025.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística.* Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoria da formatividade.* Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

_____. *Problemas da Estética.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

A arte tumular como linguagem do inconsciente: símbolos de morte e ressignificação dos cemitérios monumentais de Turim (Turim-Itália) e de Santo Antônio (ES-Brasil)

Funerary Art as a language of the unconscious: symbols of death and the re-signification of monumental cemeteries in Turin (Turin-Italy) and Santo Antônio (ES, Brazil)

Isis Santana Rodrigues (PPGA-UFES/LEENA/FAPES)
Fernanda Sena da Silva Ronconi (Especialista)
Jhony Ronconi (Especialista)

Resumo:
Este artigo analisa a arte tumular como linguagem simbólica do inconsciente, capaz de ressignificar o vazio da morte. A partir de uma perspectiva psicanalítica, examina-se o Cemitério Monumental de Turim, na Itália, e o Cemitério de Santo Antônio, em Vitória (ES), compreendendo-os como espaços de memória e elaboração da perda. As esculturas e símbolos funerários são abordados como metáforas visuais que expressam tanto os significados inconscientes do luto quanto as mensagens transmitidas pelas famílias enlutadas. Como inovação metodológica, propõe-se a criação de um "atlas simbólico digital" com apoio da inteligência artificial, reunindo e classificando imagens em categorias comparativas (anjos, flores, colunas, mãos etc.). O estudo revela como, apesar das diferenças culturais, ambos os cemitérios expressam dores universais, ressaltando a força da arte em transformar ausência em presença simbólica.

Palavras-chave: arte tumular; simbolismo funerário; inconsciente; memória e luto.

***Abstract**:*
This article analyzes funerary art as a symbolic language of the unconscious, capable of re-signifying the emptiness of death. From a psychoanalytic perspective, it examines the Monumental Cemetery of Turin, in Italy, and the Santo Antônio Cemetery, in Vitória (ES), Brazil, understanding them as spaces of memory and the elaboration of loss. Funerary sculptures and symbols are approached as visual metaphors that express both the unconscious meanings of mourning and the messages conveyed by bereaved families. As a methodological innovation, the study proposes the creation of a "digital symbolic atlas" supported by artificial intelligence, gathering and classifying images into comparative categories (angels, flowers, columns, hands, etc.). The study reveals how, despite cultural differences, both cemeteries express universal forms of grief, highlighting the power of art to transform absence into symbolic presence.

***Keywords:** funerary art; funerary symbolism; unconscious; memory and mourning.*

Introdução

Desde a Antiguidade, os cemitérios configuram-se como espaços de memória e de transmissão cultural. Ao observar a arte tumular presentes nos cemitérios tradicionais[22], percebe-se não apenas um repertório estético, mas também um campo simbólico no qual o inconsciente se manifesta por meio de imagens que ressignificam a finitude. A morte, inevitável e enigmática, sempre exigiu do ser humano estratégias simbólicas para tornar suportável a experiência da perda. Entre essas estratégias, a arte tumular destaca-se como um espaço privilegiado de expressão do inconsciente coletivo, no qual esculturas e símbolos assumem a função de mediar a ausência e a memória no espaço público. Nessa perspectiva, o luto, compreendido pela psicanálise como processo de elaboração da ausência, encontra na arte tumular um terreno fértil para a expressão de conteúdos inconscientes. Esculturas, colunas, flores ou anjos não apenas ornamentam sepulturas, mas funcionam como metáforas visuais que permitem transformar a dor da perda em presença simbólica.

"O cemitério é um lugar privilegiado para se entender uma cultura. Através da arquitetura, escultura e artes decorativas cristalizam-se elementos simbólicos que, quando interpretados, permitem uma compreensão da sociedade na qual estão inseridos" (Almeida, 2015, pag.2). No Brasil, os cemitérios estiveram intrinsicamente ligados a influência da arte europeia. "A feitura das peças funerárias não se baseava em determinadas regras de arte, mas em modelo adotados por todas as marmorarias dos séculos XIX e XX da Europa, reproduzidos em catálogos específicos" (Borges, 1997, pág.18). Em contrapartida quando analisamos imagens de diversos cemitérios no Brasil percebe-se que não era somente uma reprodução de catálogo, mas o que se retiravam eram inspirações, temos como exemplo a Pietá do artista Victor Brecheret[23], na obra O sepultamento (1923), localizada no Cemitério da Consolação em São Paulo, e a Pietá localizada no Cemitério Monumental de Santo Antônio (figura 06) que trazem semelhanças, mas diferem nas expressões e na forma de apresentação.

Para Borges (1997, pág.18), "existe o predomínio de uma produção funerária efetuada por artistas-artesãos oriundos de marmorarias instaladas, em sua maioria, por imigrantes italianos e portugueses". Esses marmoristas muitas vezes se inspiravam em elementos e símbolos europeus para compor as suas obras.

---

[22] Cemitérios tradicionais ou monumentais são espaços de sepultamento que se destacam por seu elevado valor histórico, arquitetônico, artístico e cultural, sendo frequentemente descritos como verdadeiros museus a céu aberto. Diferente dos cemitérios tipo parque e jardim, caracterizam-se pela presença de túmulos suntuosos, mausoléus e esculturas elaboradas em materiais como mármore, bronze ou cimento.

[23] Victor Brecheret (1894-1955), foi um escultor ítalo-brasileiro, considerado um dos mais importantes do Brasil, sendo responsável pela introdução do modernismo na escultura e na cultura artística brasileira.

> Das oficinas de imigrantes italianos resultam os monumentos funerários de simplificação estilística e a importação e reprodução de modelos existentes na Europa, destinados a mercado formado não só pela elite, mas principalmente pelos cidadãos de classe média, que não podem contratar artistas emergentes, mas que, ao mesmo tempo, desejam túmulos dotados de certo refinamento estético (Cavaterra, 2021, pág.5).

No Espírito Santo um artista Italiano que se destacou foi Carlo Crepaz[24] que deixou mais de 50 obras em terras capixabas[25], antes de voltar para a Itália, onde faleceu. Crepaz trouxe esse hibridismo entre Brasil e Europa, pois sofreu a influência de ambos. Tem como maior destaque as obras do Índio Araribóia e de Dona Domingas, entre outras.

> Mas foi como professor da Escola de Artes (posteriormente, Centro de Artes da UFES) que ele vai deixar um legado importante: formar uma geração de escultores e construir um legado que nos tornou independentes da mão de obra especializada de escultores fora das terras capixabas (Cirillo, 2025).

Portanto, na delimitação desse estudo é feita a comparação intercontinental entre o Cemitério Monumental de Turim, na Itália, e o Cemitério Monumental de Santo Antônio, no Espírito Santo, Brasil (figura 01), as similaridades de seus monumentos e a influência europeia na arte capixaba.



Figura 01. Mapa ilustrativo do Brasil à Itália, 2026. Fonte: OPENAI (Mapa ilustrativo) com demarcações e figuras inseridas pelos autores. Disponível em: https://chat.openai.com/. Acesso em: 22 jan. 2026.[26]

Assim sendo, propõe-se a realização de uma análise comparativa com o apoio da inteligência artificial, a fim de construir um banco de dados simbólico que permita identificar

[24] Carlo Crepaz, "nascido na pequena Ortisei, interior da Itália, em setembro de 1911 e falecendo na cidade de Val Gardena, cidade natal de sua esposa Flora, em setembro de 1992" (Nunes *et al*, 2024, pág.95).
[25] Para quem nasce ou vive no estado do Espírito Santo.
[26] OPENAI. ChatGPT: versão de 22 jan. 2026. Modelo de linguagem grande (GPT-5.2). Disponível em: https://chat.openai.com/. Acesso em: 22 jan. 2026.

semelhanças (entre símbolos e significados na arte funerária) e especificidades nos símbolos presentes nas esculturas funerárias entre os dois cemitérios.

Linguagens do inconsciente: entre símbolos e significados na arte funerária

Desde Freud, a morte é um dos grandes temas de reflexão e de estudo, sendo um conteúdo recorrente na clínica psicanalítica. Todas as grandes escolas de psicanálise se debruçaram sobre a temática, o que não foi diferente com o psicanalista francês Jacques Lacan. No entanto, sua particular releitura dos textos freudianos a partir dos registros Real, Simbólico e Imaginário trazem um novo e profundo olhar sobre a relação do humano com a morte, o luto e os ritos funerários.

Na psicanálise lacaniana, o imaginário é o campo da relação especular[27] consigo e com o outro, da ilusão de unidade e de coerência e consistência aparente. Já o simbólico é o campo da linguagem que, a partir da relação entre significado e significante, formará uma estrutura possível de representação. Já o real é entendido como o impossível lógico-matemático, ou seja, diz respeito daquilo que não se inscreve (ou não totalmente, pelo menos) na estrutura simbólica e daquilo que é (total ou parcialmente) inconsistente no campo do das certezas imaginárias, apesar de sempre buscar se inscrever. É o contraponto da ilusão do imaginário e da estrutura do simbólico.

A morte é o campo do qual desperta imensa curiosidade afetações no humano, com formulações filosóficas, religiosas, místicas e até científicas, buscando seu arremate, seu entendimento final. No entanto, nunca plenamente satisfeita, pois da morte o humano nunca experiencia como particular, em primeira pessoa, apenas como espectador. Tal como afirma Freud (1996, p.39), “O inconsciente, na verdade, não tem representação de sua própria morte; comporta-se como se fosse imortal.”

Desta forma, dentro do entendimento psicanalítico, o luto, o cemitério e a arte tumular são expressões legítimas e características da espécie humana em dar contornos simbólicos e imaginários daquilo que é impossível de ser totalmente dito, representado ou racionalizado, tal como apontado por Lacan (2005, p.36), “o que caracteriza a espécie humana é justamente cercar o cadáver de algo que constitua uma sepultura, de sustentar o fato de que isso durou. A lápide

[27] O campo da relação especular consigo, na teoria de Jacques Lacan, constitui a base do registro do imaginário, manifestando-se sobretudo no Estádio do Espelho (entre 6 e 18 meses), momento em que a criança estrutura o seu eu (moi) por meio da identificação com a própria imagem refletida. Essa relação é marcada por uma identificação alienante, na qual o sujeito assume a imagem unificada refletida no espelho externa a si constitutiva de sua identidade, superando a experiência inicial de um corpo percebido como fragmentado.

ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de ‘símbolo’. É algo humanizante”.

Diante disso, podemos perceber a função do símbolo (ou significante) da teoria lacaniana, pois o mesmo, a partir do registro da linguagem, representa, organiza, dá significações e estabelecem relações (leis) entre si a partir de uma negatividade, que no caso específico do registro simbólico damos o nome de ausência, assim, a arte tumular busca não somente representar uma ausência física, mas fornecer uma linguagem e uma estrutura que organiza e possibilita, em alguma medida, a experiência humana com a perda e o vazio.

A arte tumular, desta forma, pode ser vista como uma tentativa particular, familiar ou comunitária de simbolizar a perda, dando formas a algo que escapa à experiência direta humana, transformando o vazio da morte em representação, representando o falecido ao mesmo tempo em que marca o vazio deixado pela sua perda, tal como Lacan (2005), a este respeito, usa a imagem do jarro em que, a partir de suas bordas, delimita o vazio em um dentro e fora.

É através da arte de uma escultura, uma lápide ou um monumento fala pelo defunto transmitindo uma mensagem que será uma representação de sua existência, de suas ideias e de suas esperanças, ao mesmo tempo que dá existência e um espaço possível de continuidade e de endereçamento de seus entes queridos.

Esculpindo o invisível: por trás das esculturas

A arte funerária é marcada por uma forte carga simbólica, uma vez que nenhum elemento é incorporado ao conjunto sem um propósito artístico ou emocional. Borges destaca que (2004, pág.7), “diante do monumento funerário, podemos detectar seu significado artístico, religioso e moral; podemos tocá-lo, sentir sua textura, verificar o brilho dos cristais do mármore, reconhecer sua forma, sua função e, sobretudo emocionarmos”.

Ao longo do tempo, a sociedade sentiu a necessidade de identificar os túmulos por meio de representações, traços ou elementos que permitissem reconhecer o falecido como único e insubstituível, evocando lembranças de momentos felizes vividos ao longo de sua vida, ou mesmo por representações religiosas trazendo paz e conforto.

Pode-se compreender que a diversidade e a riqueza da estética cemiterial revelam uma ampla variedade de formas e representações construídas pelos indivíduos, seja a partir da reflexão sobre a morte, seja pela busca do passado por meio dessas fontes. Essas manifestações permitem o acesso a um conjunto diverso de significados que reflete materialmente valores identitários da sociedade, constituindo um acervo imagético e simbólico de grande expressividade e valor memorial

É necessário a interpretação prévia das imagens e uma familiarização maior dos códigos culturais ao qual pertence. Segundo Burke (2004), as imagens não são nem um reflexo da realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. “Elas são testemunhos de estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais os indivíduos e grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação” (BURKE, 2004, p. 232).

Para tal interpretação, os espaços de pesquisa etnográficas deste trabalho foram o Cemitério Municipal de Santo Antônio (figura 02) e o Cemitério Monumental de Turim (figura 3), O cemitério Monumental de Santo Antônio foi inaugurado no século XX, em 1912, localizado no bairro Santo Antônio, na cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo (Brasil).

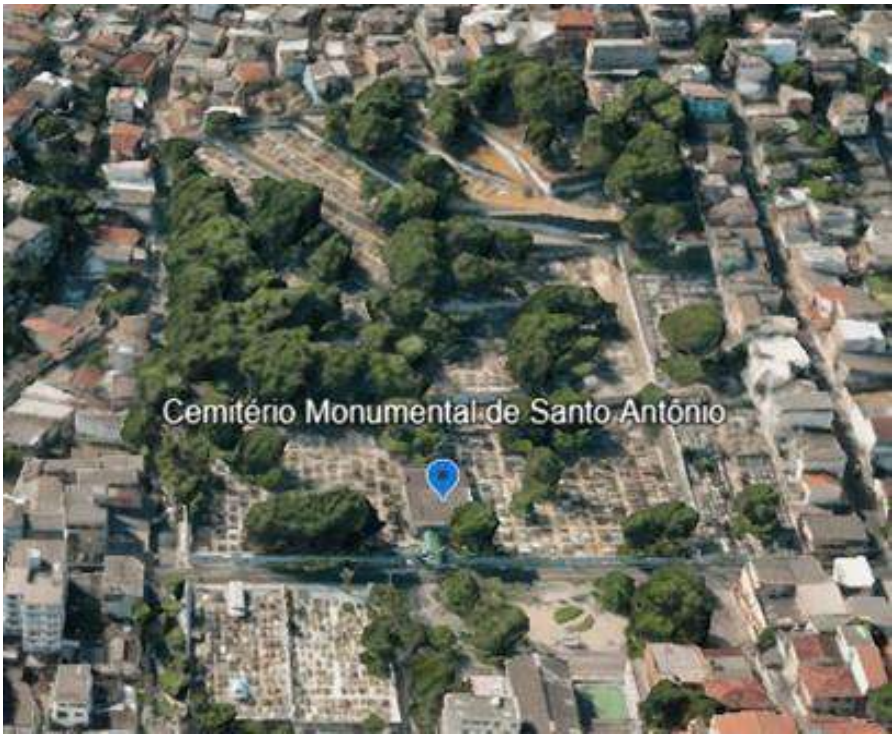


Figura 02. Vista aérea do Cemitério Monumental de Santo Antônio, Vitória – ES (Brasil). 2026. Fonte: GOOGLE EARTH. Acesso em 22 de jan. 2026.[28]

É um local com pesquisas em ascensão desde o ano de 2017, com projeto científico iniciado e realizado no LEENA[29] que evidencia e retrata a arte, história e cultura deste local de

[28] GOOGLE EARTH. Vista aérea do Cemitério Monumental de Santo Antônio. Vitória, ES. 2013. Imagem de satélite. Escala aproximada 20°18'45"S 40°21'17"W. Disponível em: <https://earth.google.com/web/search/Cemitério+de+Santo+Antônio+-+Avenida+Santo+Antônio+-+Santo+Antônio,+Vitória+-+State+of+Espírito+Santo,+Brazil/@-20.31250273,-40.35491373,29.44096286a,306.29350526d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCaMh3Po6TzTAER6xIUNlUDTAGTsKwj3jLETAIZBQkpcyLkTAQgIIAToDCgEwQgIIAEoNCP_____wEQAA>. Acesso em: 22 jan. 2026.

[29] Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte, localizado na Universidade Federal do Espírito Santo.

memória, através de um caminho trilhado na iniciação científica, graduação, mestrado e atualmente no doutorado em Arte e Cultura pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desta forma, o cemitério tem sido catalogado, e suas obras vêm sendo registradas e divulgadas por meio de trabalhos acadêmicos e artigos científicos, que destacam sua diversidade artística e simbólica. Em razão de sua origem histórica e das influências da arte europeia na arte brasileira, essas manifestações podem apresentar semelhanças artísticas e simbólicas com cemitérios europeus. No entanto, este artigo propõe uma análise comparativa apenas sob aspectos artísticos e simbólicos entre os Cemitérios Monumentais de Santo Antônio (ES-Brasil) e de Turim (Turim-Itália).

O Cemitério Monumental de Turim (figura 03), também conhecido como Cemitério Monumental de Torino (*Cimitero Monumentale di Torino*), está localizado na cidade de Turim, no norte da Itália, teve sua inauguração no século XIX,

> O projeto do primeiro lote do cemitério, que incluía também a capela de entrada, foi elaborado pelo arquiteto Gaetano Lombardi e inaugurado em 5 de novembro de 1829, na presença do arcebispo Colombano Chiaveroti. Nesse primeiro núcleo, estavam previstas apenas inumações em sepultura no solo. (Monetti, 2014, pág. 157, Tradução nossa)[30].

Ao logo do tempo, o espaço aberto do cemitério aumentou, consolidando-se como um importante conjunto de arte funerária na Itália, reunindo esculturas, mausoléus e túmulos que expressam a saudade, a memória e a devoção, materializados por meio de formas simbólicas e gestos escultóricos. É um local que permite visitações turísticas e guiadas, com informações de datas e horários através do site oficial do cemitério[31]. Um verdadeiro museu a céu aberto que abriga um grande acervo eclético, proporcionando aos visitantes diferentes temáticas funerárias como figuras femininas/pranteadoras, sacras, infantis e entre outras.

Sendo assim, diante da beleza escultórica observada em ambos os cemitérios e de suas semelhanças no que se refere a memória e aos símbolos funerários, evidenciou-se a necessidade de realizar este estudo comparativo escultórico entre o Cemitério Monumental de Santo Antônio e o Cemitério Monumental de Turim. Tal pesquisa foi desenvolvida por meio da

---

[30] No original: "*Il progetto del primo lotto del cimitero, comprendente anche la cappella all'ingresso, fu realizzato dall'architetto Gaetano Lombardi e fu inaugurato il 5 novembre 1829 alla presenza dell'arcivescovo Colombano Chiaveroti. In questo primo lotto erano previste solo inumazioni in terra".*

[31] Site oficial do Cemitério Monumental de Turim: AFC TORINO S.P.A. Serviços cemiteriais da cidade de Turim. Disponível em: http://www.cimiteritorino.it/i-cimiteri/. Acesso em: 22 jan. 2026.

elaboração de um atlas simbólico, construído com o auxílio da inteligência artificial, a partir de instruções formuladas em prompts[32] para o programa Microsoft Copilot[33].



Figura 03. Vista aérea do Cemitério Monumental de Turim. 2026.
Fonte: Google Earth 3D. Acesso em 22 de jan. 2026.[34]

Para esse processo, foram enviadas as fotografias das esculturas selecionadas e apresentadas neste artigo, e solicitado ao programa que organizasse uma tabela comparativa, posicionando as imagens lado a lado e identificando as principais características simbólicas.

Figura feminina

A figura feminina que lamenta a morte aparece literalmente velando os túmulos. Essas esculturas surgem em poses e gestos específicos que expressam sentimentos como resignação, lamentação, desconsolo, saudade ou desespero. Caracterizam-se pela evocação da dor e da ideia da eternidade, remetendo ao vazio deixado pela morte pelos entres queridos que ali jazem. Observar-se que essas representações podem ocupar diferentes posições no espaço tumular, de acordo com o sentimento que a família deseja comunicar em relação a pessoa falecida.

---

[32] Um prompt consiste em uma instrução, pergunta ou comando formulado em linguagem natural e direcionado a um sistema de inteligência artificial, com o objetivo de orientá-lo na execução de uma tarefa e na geração de respostas, como a produção de textos, códigos ou imagens.

[33] O Microsoft Copilot é um assistente/programa de inteligência artificial desenvolvido para ampliar a produtividade, integrando recursos de IA aos aplicativos do Windows e do Microsoft 365. Sua função é automatizar tarefas, gerar conteúdos, resumir informações e responder a perguntas, atuando como um "copiloto" no apoio às atividades do usuário. A ferramenta pode auxiliar desde a redação de textos até a análise de dados, utilizando o contexto da internet e dos próprios arquivos do usuário.

[34] GOOGLE EARTH. Vista aérea do Cemitério Monumental de Turim. Turim, Itália. 2023. Imagem de satélite. Escala aproximada 45°04'46"N 7°42'16"E. Disponível em: https://earth.google.com/web/search/Cemitério+Monumental+de+Turim,+Corso+Novara,+Turim,+Itália/@45.07959136,7.70448174,221.52109339a,583.27902884d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCSVKm8nBTzTAEaZoj5E-UDTAGV1CW6snLUTAIfz98_SzLUTAQgIIAToDCgEwQgIIAEoNCP_____wEQAA. Acesso em: 22 jan. 2026.

O atlas simbólico abaixo, se refere à representação escultórica feminina que não corresponde à qualquer entidade religiosa. Trata-se de imagens consideradas pagãs, no sentido de não pertencerem diretamente a fé cristã. São representações de mulheres idealizadas, configuradas como alegorias[35], associadas a dor e a saudade.

> As alegorias funerárias aparecem desde os primeiros tempos. À medida que os anjos vão se humanizando, ganhando aparência terrena e perdendo suas características celestiais, a ocorrência das alegorias vai aumentando em número e variedade [...], finalmente, os anjos quase desaparecem e passam a predominar as alegorias (Bellomo, 2008, p.19).

Tabela 1 - Figura feminina na arte cemiterial, 2025.

Critério	Figura 04. Senhora de Vestido Longo (Cemitério de Santo Antônio)  Fonte: Rodrigues (2017)	Figura 05. Alegoria Feminina (Cemitério Monumental de Turim)  Fonte: Ronconi (2025)
Figura Humana	Mulher serena, de pé, com vestes fluídas	Mulher dramática, braços erguidos
Expressão Facial	Contemplativa, tranquila	Êxtase espiritual ou lamento profundo
Gestualidade	Mão repousando na cruz, postura estática	Braços erguidos, cabeça inclinada
Elemento Central	Cruz ornamentada com flores	Parede memorial com inscrição
Estilo Artístico	Clássico, equilibrado	Art Nouveau / Romântico
Ambiente	Cemitério arborizado, luz suave	Memorial familiar em Turim
Material	Mármore branco	Mármore branco

[35] Para Bellomo, "as alegorias em geral, são figuras femininas, representadas nos padrões do acadêmico clássico, personalizando a dor, a meditação, a consolação, a saudade, a desolação, a oração, a fé, a caridade e a esperança" (Bellomo, 2008 p.19).

Função Memorial	Representação simbólica da fé	Homenagem espiritual intensa
Detalhes Decorativos	Flores na cruz, pedestal	Flores esculpidas, inscrição gravada
Narrativa Visual	Paz, espiritualidade, eternidade	Dor, transcendência, homenagem familiar
Interpretação Simbólica	Redenção cristã, aceitação da morte, beleza efêmera	Ascensão espiritual, vínculo familiar eterno
Interpretação Psicológica	Arquétipo da "Mãe Espiritual"; acolhimento e resignação	Arquétipo da "Suplicante"; angústia e transcendência

Fonte: Microsoft Copilot, com inserção das imagens e prompt dado pelos autores. Acesso em 01 de dez. 2025.[36]

Pietá

A representação da mãe que tem o filho morto em seu colo decorre da imagem inicialmente produzida pelo escultor renascentista Michelangelo[37], sendo a Pietá talvez a mais conhecida e uma das esculturas mais famosas realizadas pelo artista. "A composição da Pietá Vaticana é a representação da morte de Cristo para além da simples dor de perda. Maria é retratada jovem, não é uma mulher marcada pelo tempo e pelo sofrimento" (BORGES; CARNEIRO, 2017, p. 158).

> A mão direita da madona, que sustenta com força o corpo inerte, tem os dedos abertos, evidenciando as costelas do Cristo. O braço direito deste, por sua vez, aponta para o achado. Por fim, a pista mais eloqüente: a faixa em que Michelangelo esculpiu o próprio nome passa por cima da estrutura anatômica. [...] O achado está contido em uma forma triangular na porção inferior da escultura. Um dos lados desse triângulo é formado pelo dorso, a região glútea e a coxa direita de Jesus. A panturrilha e o pé direito deste compõem o segundo lado. O terceiro é constituído por uma linha sobre o mando da Virgem, um pouco arqueada, que começa nos pés do Cristo e se eleva até a extremidade esquerda da estátua. Nesse 'triângulo' encontra-se a representação do corte frontal do hemitórax direito. Abaixo do pé direito de Jesus se observam, nas dobras do manto, duas costelas seccionadas" (BARRETO; OLIVEIRA (2004, p.187, 189, 191).

Sendo assim, arte tumular busca não somente representar uma ausência física, mas fornecer uma linguagem e uma estrutura que organiza e possibilita, em alguma medida, a experiência humana com a perda e o vazio. A temática da obra de arte Pietá é tradicionalmente associada a expressão do amor materno e da dor mais intensa vivenciada por uma mãe.

[36] MICROSOFT. Copilot: geração de imagem com inserção de imagens e prompt fornecido pelos autores. 2025. Disponível em: https://copilot.microsoft.com/. Acesso em: 1 dez. 2025.

[37] Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), foi um pintor, escultor, poeta e arquiteto italiano, considerado um dos maiores criadores da história da arte no ocidente.

Tabela 2 - Pietá, 2025.

Critério	Figura 06. Pietá (Cemitério de Santo Antônio)  Fonte: Rodrigues (2017)	Figura 07. Pietá (Cemitério Monumental de Turim)  Fonte: Ronconi (2025)
Figura Humana	Figura sentada segurando corpo	Figura sentada segurando corpo
Expressão Facial	Sofrimento contido, reverência	Dor silenciosa, compaixão
Gestualidade	Braços envolvendo o corpo, inclinação protetora	Braços envolvendo o corpo, postura de acolhimento
Elemento Central	Relevos laterais, flores, inscrição	Urna frontal, cruzes gravadas
Estilo Artístico	Realismo sacro, escultura em pedra escura	Realismo dramático
Ambiente	Cemitério com vegetação	Cemitério com vegetação
Material	Pedra escura com relevos	Pedra escura polida
Função Memorial	Representação do luto e redenção	Representação do luto e sacrifício
Detalhes Decorativos	Relevos com figuras, flores, inscrição	Urna, cruzes, vegetação
Narrativa Visual	Sacrifício, compaixão, eternidade	Morte e acolhimento, dor silenciosa
Interpretação Simbólica	A entrega do corpo e a reverência à morte como passagem	A dor da perda e o gesto de acolhimento materno
Interpretação Psicológica	Arquétipo do "Guardião do Sofrimento"; proteção e reverência	Arquétipo da "Mãe Dolorosa"; compaixão e sacrifício

Fonte: Microsoft Copilot, com inserção das imagens e prompt dado pelos autores. Acesso em 01 de dez. 2025.[38]

Representação da morte na infância

Outra de forma de representação escultórica é em túmulos infantis, a imagem da própria criança que ali faleceu, "pois parece ser mais adequado interpretar como a negação da morte terrena, principalmente se forem levados em conta os sentimentos dos familiares" (BELLOMO, 2008, p. 84). Diante de um adeus tão prematuro, a memória da criança permanece viva entre os membros da família. Por isso, como forma de negar o fim da matéria e afirmar a permanência das lembranças, recorre-se à representação escultórica como meio de materializar a memória, o afeto e a dor da perda, perpetuando simbolicamente presença do ente ausente.

[38] MICROSOFT. Copilot: geração de imagem com inserção de imagens e prompt fornecido pelos autores. 2025. Disponível em: https://copilot.microsoft.com/. Acesso em: 1 dez. 2025.

Tabela 3. Representação da morte na infância, 2025.

Critério	Figura 08. Criança com carrinho (Cemitério de Santo Antônio)  Fonte: Rodrigues (2017)	Figura 09. Criança com bambolê (Cemitério Monumental de Turim)  Fonte: Ronconi (2025)
Figura Humana	Menino em relevo com flor e carrinho	Menina em bronze com bambolê diante de painel espiritual
Expressão Facial	Inocência, serenidade infantil	Curiosidade, leveza, encantamento
Gestualidade	Corpo ereto, gesto delicado com flor	Corpo em pé, segurando bambolê, interação com relevo espiritual
Elemento Central	Carrinho de brinquedo, flor, objetos deixados	Bambolê, painel com figuras angelicais, pelúcias e flores
Estilo Artístico	Realismo afetivo, escultura em relevo	Bronze expressivo com relevo espiritual
Ambiente	Cemitério com homenagens infantis	Cemitério com vegetação e tributos afetivos
Material	Pedra clara com relevo	Bronze e pedra esculpida
Função Memorial	Homenagem à infância interrompida	Homenagem à infância e à espiritualidade em diálogo
Detalhes Decorativos	Brinquedos, flores, garrafas, objetos pessoais	Pelúcias, flores, painel com relevo angelical
Narrativa Visual	Memória afetiva, pureza, vínculo familiar	Transcendência infantil, leveza espiritual, conexão entre mundos
Interpretação Simbólica	A flor representa a fragilidade da vida; o carrinho, a infância interrompida	O bambolê simboliza o ciclo da vida; o relevo espiritual sugere acolhimento divino da criança
Interpretação Psicológica	Arquétipo do "Inocente Perdido"; luto profundo e memória afetiva	Arquétipo da "Alma Infantil"; leveza, imaginação, conexão com o invisível

Fonte: Microsoft Copilot, com inserção das imagens e prompt dado pelos autores. Acesso em 01 de dez. 2025.[39]

Conclusão

A análise da arte tumular como linguagem do inconsciente permitiu compreender os Cemitérios Monumentais de Turim e de Santo Antônio não apenas como espaços destinados ao

[39] MICROSOFT. Copilot: geração de imagem com inserção de imagens e prompt fornecido pelos autores. 2025. Disponível em: https://copilot.microsoft.com/. Acesso em: 1 dez. 2025.

sepultamento, mas como territórios nos quais a experiência humana diante da morte se organiza, se expressa e ressignifica. As esculturas e elementos iconográficos observados em ambos os cemitérios evidenciam a necessidade humana de dar forma ao vazio da perda, transformando a ausência em presença simbólica por meio da arte.

A comparação intercontinental evidenciou a influência europeia na arte tumular brasileira, especialmente no que se refere à herança formal e simbólica trazida por artistas e marmoristas imigrantes.

Como contribuição metodológica, a elaboração de um atlas simbólico com o auxílio da inteligência artificial demonstrou-se uma ferramenta relevante para a organização, comparação e interpretação dos símbolos funerários. O uso da tecnologia possibilitou visualizar semelhanças e especificidades entre as esculturas analisadas, ampliando as possibilidades de leitura do acervo cemiterial e abrindo novos caminhos para pesquisas futuras no campo da arte, da memória e patrimônio cultural.

Dessa forma, concluiu-se que a arte tumular desempenha um papel essencial na construção de sentidos diante da morte, funcionando como uma linguagem simbólica que permite ao sujeito à coletividade elaborar a perda, preservar a memória e escrever a experiência da finitude no espaço público. Ao reconhecer os cemitérios como verdadeiros museus a céu aberto, este estudo reforça a importância de sua valorização enquanto patrimônio artístico, histórico e cultural, bem como enquanto espaços legítimos de expressão do inconsciente humano.

Referências

AFC TORINO. S.p.A. Servizi cimiteriali della Città di Torino. Disponível em: http://www.cimiteritorino.it/i-cimiteri/. Acesso em: 22 jan. 2026.

BELLOMO, H. R. **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia**. 2º Edição, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

BORGES, M. E. ARTE FUNERARIA: APROPRIAÇÃO DA PIETÀ PELOS MARMORISTAS E ESCULTOBES CONTEMPORÂNEOS. Estudos Ibero-Americanos, **Anais**, v. 23, n. 2, p. 15-28, 1997.

BORGES, M. E. A estatuária funerária no Brasil: representação iconográfica da morte burguesa. São Luís. VII Abanne: **G´t Antropologia da Emoção**, Edições do GREM, p.7, 2004, CD-ROM.

BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. Baurú: EDUSC, 2004.

CAVATERRA, C. A. Os italianos, as marmorarias e a imprensa na arte tumular da belle époque paulistana. Simpósio Nacional de História (ANPUH-Brasil), 31º, **Anais**, Rio de Janeiro, 2021.

CIRILLO, José. Carlo Crepaz e o nascimento da escultura pública no Espírito Santo. **ES Hoje**, Espírito Santo, 29 abr. 2025. Disponível em: https: //eshoje.com.br/colunistas/jose-cirillo/2025/04/carlo-crepaz-e-o-nascimento-da-escultura-publica-no-espirito-santo/. Acesso em: 22 jan. 2026.

FREUD, Sigmund. **Uma dificuldade no caminho da psicanálise** [1917]. In: Obras completas, vol. XIV: História do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

GOOGLE EARTH. Vista aérea do Cemitério Monumental de Santo Antônio. Vitória, ES. 2013. Imagem de satélite. Escala aproximada 20°18'45"S 40°21'17"W. Disponível em: https://earth.google.com/web/search/Cemitério+de+Santo+Antônio+-+Avenida+Santo+Antônio+-+Santo+Antônio,+Vitória+-+State+of+Espírito+Santo,+Brazil/@-20.31250273,-40.35491373,29.44096286a,306.29350526d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCaMh3Po6TzTAER6xIUNlUDTAGTsKwj3jLETAIZBQkpcyLkTAQgIIAToDCgEwQgIIAEoNCP_____wEQAA. Acesso em: 22 jan. 2026.

GOOGLE EARTH. Vista aérea do Cemitério Monumental de Turim. Turim, Itália. 2023. Imagem de satélite. Escala aproximada 45°04'46"N 7°42'16"E. Disponível em: https://earth.google.com/web/search/Cemitério+Monumental+de+Turim,+Corso+Novara,+Turim,+Itália/@45.07959136,7.70448174,221.52109339a,583.27902884d,35y,0h,0t,0r/data=CiwiJgokCSVKm8nBTzTAEaZoj5E-UDTAGV1CW6snLUTAIfz98_SzLUTAQgIIAToDCgEwQgIIAEoNCP_____wEQAA . Acesso em: 22 jan. 2026.

RODRIGUES, I. S. Senhora de vestido longo: Cemitério Monumental de Santo Antônio. Vitória, ES, 2017. Fotografia, figura 04. Acervo pessoal.

RODRIGUES, I. S. Pietá: Cemitério Monumental de Santo Antônio. Vitória, ES, 2017. Fotografia, figura 06. Acervo pessoal.

RODRIGUES, I. S. Criança com carrinho: Cemitério Monumental de Santo Antônio. Vitória, ES, 2017. Fotografia, figura 08. Acervo pessoal.

RONCONI, J. Alegoria feminina: Cemitério Monumental de Turim. Turim, Itália, 2025. Fotografia, figura 05. Acervo pessoal.

RONCONI, J. Pietá: Cemitério Monumental de Turim. Turim, Itália, 2025. Fotografia, figura 07. Acervo pessoal.

RONCONI, J. Criança com bambolê: Cemitério Monumental de Turim. Turim, Itália, 2025. Fotografia, figura 09. Acervo pessoal.

LACAN, Jacques. **O seminário**, livro 10. A angústia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.

MICROSOFT. Copilot: geração de imagem com inserção de imagens e prompt fornecido pelos autores. 2025. Disponível em: https://copilot.microsoft.com/. Acesso em: 1 dez. 2025.

NUNES, F. F. et al. **Dona Dominga, para além das escadarias do poder**. In: A NOVA MULHER: UMA QUESTÃO DE GÊNERO E EMPODERAMENTO. Editora Científica Digital, 2024. p. 89-103.

OPENAI. ChatGPT: versão de 22 jan. 2026. Modelo de linguagem grande (GPT-5.2). Disponível em: https://chat.openai.com/. Acesso em: 22 jan. 2026.

O gesto criativo da artista Chris Coutinho

The Creative Gesture of the Artist Chris Coutinho

Christiane de Souza Coutinho Orloski (DAV-UFES)
Rosely Kumm (FAPES/ PPGA-UFES)

Resumo:
O artigo analisa o gesto criativo da artista visual e arte educadora paulista Chris Coutinho, que inicia sua produção artística em 2019, a partir de sua mudança para a capital Vitória, contexto que favoreceu o desenvolvimento de sua poética. Sua obra se caracteriza pela escolha da manualidade e pela sobreposição de camadas de papel cortadas manualmente e coloridas com lápis de cor, bem como, mais recentemente, pelo uso de tecidos translúcidos. Essas camadas constroem imagens com efeito de profundidade e instauram um ritmo visual pautado por vazios, silêncios e transparências. O trabalho dialoga com o conceito japonês de *Ma*, de modo a evidenciar como a produção da artista convoca a desaceleração do olhar e a percepção do sensível presente nas paisagens cotidianas. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e interpretativo, fundamentada em revisão bibliográfica sobre processos criativos em artes visuais e no conceito japonês de *Ma*, entendido como o espaço-entre que dá sentido às formas. Como procedimentos metodológicos, são realizadas análise de obras selecionadas da artista, observação de seus processos de criação por meio de registros visuais e documentais, além de coleta de depoimentos e escritos da própria artista, quando disponíveis. A análise privilegia a investigação dos elementos formais, materiais e poéticos que constituem sua produção.

Palavras-chave: processo criativo; Artes visuais; Manualidade; Camadas; *Ma*.

Abstract:
The article analyzes the creative gesture of visual artist and art educator Chris Coutinho, originally from São Paulo, who began her artistic production in 2019 after moving to the city of Vitória, a context that fostered the development of her poetics. Her work is characterized by an emphasis on manuality and by the superimposition of layers of paper, manually cut and colored with colored pencils, as well as, more recently, by the use of translucent fabrics. These layers construct images with a sense of depth and establish a visual rhythm guided by voids, silences, and transparencies. The work engages with the Japanese concept of Ma, understood as the in-between space that gives meaning to forms, highlighting how the artist's production invites a slowing down of perception and an attunement to the sensorial aspects of everyday landscapes. The research adopts a qualitative, exploratory, and interpretative approach, grounded in a bibliographic review of creative processes in the visual arts and in the Japanese concept of Ma. Methodologically, the study includes the analysis of selected works by the artist, observation of her creative processes through visual and documentary records, as well as the collection of statements and writings by the artist, when available. The analysis emphasizes the investigation of the formal, material, and poetic elements that constitute her production.

Keywords: *creative process; Visual arts; Manuality; Layers; Ma.*

Introdução

O processo criativo é um lento fluir das ideias que, aos poucos, ilumina uma intenção até então nebulosa na mente do artista. Imersa nesse delicado e complexo trajeto de descoberta e expressão, a artista e arte educadora Chris Coutinho viu surgir o ensejo de iniciar sua carreira profissional como artista visual em 2019, ao se mudar para a capital Vitória e descobrir aqui um lugar (e um ritmo) propício para desenvolver sua poética. Esse ritmo, longe de se restringir a uma cadência externa ou geográfica, manifesta-se como um tempo interno do fazer, marcado por pausas, retomadas, insistências e desvios que estruturam o próprio processo criativo. Como aponta Fayga Ostrower (2013), criar implica organizar sensações e experiências no tempo, conferindo-lhes um ritmo próprio que orienta as escolhas formais e conceituais do artista.

Em consonância, Cecília Salles (1998) compreende esse processo como uma rede em permanente movimento, na qual o ritmo do trabalho revela a lógica singular do pensamento da(o) artista(o), tornando visíveis os percursos, as hesitações e as decisões que dão corpo à obra. O processo não avança de modo linear em direção a um resultado previamente definido, mas se organiza como uma rede de relações que envolve o artista, os materiais, as referências culturais e as circunstâncias do fazer. Rascunhos, experimentações, erros e acasos constituem registros fundamentais desse percurso, evidenciando que a obra não é fruto de um gesto único ou imediato, mas de um encadeamento de operações que se transformam ao longo do tempo. Assim, o objeto artístico carrega em si - explícita ou implicitamente - vestígios de seu próprio processo de formação, tornando possível a dinâmica viva da criação. E conhecer o processo no qual o artista atravessou para elaboração de uma obra de arte é como descobrir “o caminho seguido pelo cérebro na materialização do sonho” (Salles, 1998, p. 12).

Como por necessidade, o artista é provocado a criar. Uma ação complexa, que se concretiza por meio de uma operação poética. Processos que envolvem seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e transcriações. Grande parte da obra de Chris Coutinho consiste em proposições que refletem sua percepção sobre a relação da natureza na paisagem urbana cotidiana. Para representá-la, sua escolha de materiais, a princípio, recaiu sobre o papel, explorando desenhos feitos com bisturi para criar imagens por meio de sobreposições de camadas de papel. Cada lâmina de papel carrega uma parte do todo, cortada manualmente pela artista e subsequentemente colorida com lápis de cor. Depois, as camadas são sobrepostas revelando uma imagem final com efeito de profundidade. Mais recentemente, a artista também tem explorado a sobreposição de tecidos translúcidos, que criam uma atmosfera imersiva e quase misteriosa em suas paisagens.

Nesse sentido, seu trabalho dialoga com o conceito japonês de *Ma*, entendido como o espaço-entre, o intervalo (de tempo e/ou espaço) que dá sentido ao que está ao redor. Em suas sobreposições de papel ou tecido, cada camada representa esse intervalo no espaço, que contribui para dar forma a imagem, criando um ritmo visual. Seu gesto artístico é uma forma de cultivar o sensível, e os inúmeros intervalos que existem entre um acontecimento e outro na vida cotidiana. É um convite a desacelerar o olhar e reencontrar, na simplicidade do natural e nas paisagens cotidianas, um lugar de respiro. Diante disso, o presente estudo analisa o trabalho de Chris Coutinho destacando sua escolha pela manualidade, cujas camadas sobrepostas, os vazios sutis, as transparências e os silêncios visuais, convidam o espectador a perceber o *Ma*, e habitar esse entre - esse tempo de pausa, de percepção do que não é imediatamente visível, mas que pulsa ali, nos detalhes.

Para descrever a metodologia de pesquisa, a primeira parte deste artigo pretende buscar intersecções entre autores que investigam processos de criação em arte, a fim de estabelecer um arcabouço teórico que sustente a análise proposta. Na segunda parte, o estudo volta-se à análise do processo de criação de Chris Coutinho, na qual a própria artista apresenta em primeira pessoa sua perspectiva poética e sua relação com o conceito oriental de *Ma*, propondo relações com as reflexões teóricas anteriormente discutidas. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter teórico-analítico, articulando revisão bibliográfica e análise de processo criativo, de modo a evidenciar como conceitos oriundos de diferentes contextos culturais podem dialogar e ampliar a compreensão dos modos de criação na arte contemporânea.

O que nutre o desejo de criar? Reflexões sobre os processos de criação em artes.

É difícil explicar o que pode vir a ser a criação em arte. Para Ostrower, criar é dar forma a alguma coisa nova (2013). Esse caráter de algo novo, seja em qualquer área de trabalho, abre caminho para uma distinta perspectiva de compreensão humana, pois envolve um processo de organização sensível da experiência, no qual percepção, intuição e imaginação atuam de modo indissociável. Nesse sentido, o ato criador, segundo Ostrower (2013), abrange a capacidade humana de compreensão para selecionar, dar sentido, ampliando as possibilidades de leitura e interpretação da realidade. Não se limita à produção de um objeto ou resultado final, mas configura-se como um exercício de conhecimento, no qual o sujeito reorganiza suas experiências e estabelece novas relações, expandindo sua compreensão do mundo e de si mesmo. Na continuidade deste pensamento, Cecília Salles aponta que a criação artística é o processo no qual algo, que não existia antes, passa a existir, a partir de determinadas formas e

características que alguém vai lhe atribuindo, ou seja, “um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes” (Salles, 1998, p 13).

Cada artista tem um ritmo, um objetivo, uma inspiração, um desejo a alcançar. Para Coutinho, o primeiro impulso de criação surgiu pela materialidade do suporte, ou seja, do desejo de trabalhar com o papel, material que lhe desperta interesse e até fascínio. A partir desse ponto, a artista passou a explorar as potencialidades desse suporte, atribuindo-lhe o protagonismo em seu processo criativo. Em sua perspectiva, o papel deveria ultrapassar a condição de superfície passiva sobre a qual repousam as linhas do desenho, convertendo-se ele próprio em elemento constitutivo da imagem. Nesse sentido, sua produção inicial configurou-se como um campo de experimentação técnica, centrado sobretudo na prática do recorte. Múltiplas folhas eram minuciosamente trabalhadas com estilete bisturi e, posteriormente, sobrepostas, de modo a gerar composições que exploram o volume real e a tridimensionalidade.



Figura 1: Chris Coutinho. If - Mini Floresta de Rousseau, 2020. Desenho expandido com incisão sobre papel. 66 lâminas de papel sobrepostas. Dimensões: 26 x 21 x 1,6 cm. 66 lâminas de papel sobrepostas. Baseado na obra O sonho, de Henri Rousseau, de 1910. Fotografia: Chris Coutinho. Fonte: Acervo da artista.

Os primeiros trabalhos da artista consistiram em releituras de obras de arte consagradas e de ilustrações literárias. Durante determinado período, esses estudos contribuíram para a compreensão do potencial da técnica à qual se dedicava. Foram realizadas experimentações com a recriação de obras de temáticas variadas, como paisagens e interiores, com e sem a presença da figura humana. Nesse processo, observou-se a versatilidade do bisturi, cujo uso se aproximava do grafite no desenho: por meio de cortes ora profundos, ora superficiais, sendo

que quanto mais fina e afiada a lâmina, maior a precisão alcançada, possibilitando a execução de gestos delicados.

Em um momento posterior, a artista incorporou a técnica da ponta seca, e a combinação dessas ferramentas permitiu a exploração de diferentes linhas e texturas, configurando um processo de construção técnico e visual semelhante ao da linguagem da gravura. Ademais, as folhas recortadas passaram a estabelecer um diálogo entre planos, no qual a imagem, inicialmente captada pelo olhar e pela fotografia, era analisada e desdobrada em múltiplas camadas de profundidade. Progressivamente, as obras tornaram-se mais complexas, passando a incorporar texturas, dobras e volume.



Figura 2: Chris Coutinho. Bambuzal sorocabano (arredores de uma vida passada), 2023. Registros do processo de criação e das etapas de produção da obra. Fotografia: Chris Coutinho. Fonte: Acervo da artista.

O foco na exploração da matéria e no suporte, por si só, poderia ser um mote para sua pesquisa em arte, no entanto, não era esse seu único objetivo. Assim sendo, Coutinho deixa as releituras das obras de arte consagradas em busca de imagens autorais. E assim foi emergindo, timidamente, o que posteriormente a artista reconheceu como sua poética.

É nesse movimento de deslocamento — do interesse pelo suporte para a construção de uma linguagem própria — que a prática da artista se aproxima tanto da noção de experiência, tal como formulada por Jorge Larrosa (2002), quanto da perspectiva processual da criação discutida por Cecília Salles (1998), na medida em que sua poética passa a se constituir como um campo de experimentação sensível, no qual o fazer artístico se desenvolve por meio de apropriações, transformações e ajustes contínuos, sendo atravessado pelas experiências que a afetam e, simultaneamente, reorganiza seu modo de perceber e ressignificar o mundo.

Jorge Larrosa em “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” (2002), destaca a relevância da experiência cotidiana como aquilo que nos atravessa, nos transforma e produz sentido no encontro entre sujeito e mundo. Em sua obra (2002), o autor realiza uma análise linguística e filosófica que evidencia sua dimensão subjetiva e transformadora. Larrosa observa que, em diferentes idiomas, a experiência remete sempre a algo que atravessa e afeta o observador: em espanhol experiência é “o que nos passa”; em francês, *ce que nous arrive* (“o que nos chega”); e, em inglês, *that what is happening to us* (“aquilo que está acontecendo conosco”). A partir dessas formulações, o autor sintetiza que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Larrosa, 2002, p. 21), isso é, implica numa relação sensível e significativa entre o sujeito e o mundo. No entanto, Larrosa destaca que é necessário que o indivíduo adote uma postura de abertura, disponibilidade e acolhimento diante do que lhe acontece, permitindo-se ser afetado e transformado. Assim, a experiência se configura como um processo formativo, capaz de produzir sentidos, deslocamentos e aprendizado. Seguindo Larrosa:

> “A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Larrosa, 2002, p. 24).”

Nessa perspectiva, a experiência não se reduz à simples vivência, mas implica um processo de abertura, atenção e disponibilidade ao que acontece. Tal compreensão aproxima-se da poética de Chris Coutinho, na medida em que seu gesto criativo se ancora na percepção sensível do cotidiano e na valorização de tempos mais lentos, nos quais o fazer manual e o contato com a materialidade se tornam espaços de construção de sentido. Dessa forma, sua produção artística pode ser entendida como um exercício de experiência, em que o ver, o tocar e o compor se articulam como modos de conhecimento e de relação com o mundo.

É fascinante olhar para a paisagem com olhos de artista!

Não raro, as fotografias - que são a base dos trabalhos - são feitas durante um trajeto corriqueiro, no caminho para o supermercado ou voltando para casa depois de um compromisso: a qualquer momento, ao reconhecer uma determinada cena com muitas camadas, texturas e profundidade, o registro acontece e o percurso segue. Se no futuro tal imagem se

converterá em obra ou não, é uma incógnita, mas essa fotografia indica que ali foi visto potencial para um desdobramento. E esse registro permanece guardado, à espera do dia em que fará sentido o seu retorno ao mundo em forma de arte.

No entanto, outro método é especialmente fascinante: o ato de sair pelo bairro buscando por imagens. Esse flanar tem seus encantos! Porque este caminhar pode resultar em poucos registros elaborados e apropriados para uma obra, mas a ação em si, provoca uma experiência de descoberta, de olhar sensível, de conexão com o espaço. É como se os sentidos estivessem à postos para reconhecer o mais delicado detalhe, a intensidade das cores, as sutilezas das luzes.



Figura 3: Chris Coutinho. *Expansão,* 2023. Desenho expandido com incisão sobre papel. 43 Lâminas de papel sobrepostas, lápis de cor e pastel seco. Dimensões: 29,7 x 42 x 1,3 cm. Obra completa e detalhes. Fotografia: Chris Coutinho. Fonte: acervo da artista.

A beleza é um ponto de grande interesse! Que tipo de beleza? A noção de belo é tão complexa quanto a de arte e tal discussão — pauta de estudos de muitos filósofos — não caberia em um artigo. Por isso, que fique claro que a beleza em questão parte de referências, repertórios e histórias pessoais. Naturalmente, há um entendimento de que a concepção de belo não é universal e que essa noção é construída culturalmente desde a infância, e justamente por isso, não há expectativa de que o fruidor reconheça beleza nas obras. A arte é aqui entendida como uma manifestação pessoal e autoral, portanto, as obras manifestam uma concepção de beleza

própria, assim como o encantamento pelo que é observado. Nesta percepção, a noção de beleza se funde com a ideia de delicadeza, com o sensível e com sutileza.

Há constantemente uma busca por espaços de respiro de natureza em meio ao ambiente urbano. Pode ser a ponta de uma bananeira no quintal do vizinho, que pode ser "espiada" pela calçada; ou galhos de uma Primavera emaranhados com os fios de um poste de energia; um simples jardim sem uma preocupação paisagística numa casa que parece eternamente em construção; ou um resquício de mangue lutando para sobreviver num canal poluído. Por ora, não há o desejo de construir paisagens fantásticas, ilusórias ou oníricas. O trabalho é feito a partir do elemento natural real, que se apresenta em ruas e praças, e está disponível aos olhos de qualquer um, embora nem sempre seja notado.

Para ter a sensibilidade de perceber essas brechas de delicadeza, é necessário tempo e calma! Não se trata apenas do tempo cronológico, de um espaço "sobrando" na agenda corrida ou de uma caminhada lenta, mas de um momento de estesia, quando todos os sentidos estão aguçados, a mente está leve e o olhos abertos para que a experiência estética, de fato, aconteça, conforme a já mencionada, perspectiva de Jorge Larrosa (2002). E essa condição ideal, essa conjunção de tempo e calma, depende de um exercício de desaceleração, de desautomatização das ações cotidianas, o que por si só, já é um desafio na sociedade contemporânea. Torna-se exercício porque exige empenho, dedicação, prática e constância. É desafiador porque demanda distanciamento mental e temporário dos problemas comuns da vida para adentrar em um estado de espírito que altera o ritmo interno. Requer disponibilidade integral e percepção apurada para reconhecer a pulsão de vida natural em meio ao super estímulo visual característico do contexto urbano. Para identificar esses respiros de natureza é preciso estar inteiramente presente, no presente.

E na ânsia de entender sobre esse ritmo, sobre essa conjunção de tempo e calma, ocorreu um encontro com o conceito japonês de *Ma,* por meio dos escritos da pesquisadora nipo-brasileira Michiko Okano. Conforme Okano (2012), o *Ma* se refere a um tempo-espaço intervalar, que se apresenta no silêncio que antecede uma música, na pausa dramática de uma peça de teatro ou nos entre tempos de uma dança. No cotidiano, ele está presente nas pausas durante um diálogo e nos gestos de um cumprimento. Não se trata de um vazio ou um hiato, mas de um espaço-tempo de devir, ou seja, é um tempo-espaço repleto de possibilidades. Para a autora, é possível entender que o *Má* é:

> "como um operador cognitivo que viabiliza uma outra forma de comunicação, baseada mais nos meios perceptivos que na lógica conceitual e que delineia, assim, uma outra possibilidade de conhecimento do mundo" (Okano, 2012. p. 15).

Mesmo sendo de uma cultura distinta à brasileira, a descoberta da existência do *Ma*, se reverteu num aprofundamento poético. Segundo Okano, "o *Má* é algo que não é passível de definição, ou conceituável, porque ele é algo que ainda não chegou a ganhar existência, é uma mera possibilidade" (Okano, 2012. p. 23). Diante da perspectiva de Michiko Okano, foi possível entender que no caminhar em busca de alguma coisa, estando disponível para um encontro com o desconhecido, existe uma possibilidade de que algo aconteça, de que uma imagem surja, de que uma cena se apresente. Desta forma, o tempo/espaço deste livre caminhar é entendido como repleto de possibilidades, numa aproximação possível com a ideia de *Ma.*



Figura 4: Chris Coutinho. Decomposição da obra Névoa, 2025. Desenho expandido. 8 camadas de tecido *voil* e lápis de cor permanente. Dimensões: 31 x 47 x 0,3 cm cada camada. Foto: Chris Coutinho. Fonte: Artista.

O mesmo ritmo desacelerado e concentrado que é experienciado no exercício de fotografia da paisagem, também é buscado como vivência no ateliê. Este processo de criação e produção de uma obra é complexo e envolve muitas etapas e diversos suportes. A fotografia é apenas o primeiro passo de um longo percurso, inteiramente artesanal, que exige muito tempo, paciência e concentração. A imagem capturada pela câmera precisa ser compreendida em cada detalhe e, passa por um processo de decomposição das formas e planos, para que possa, ao final, ressurgir transformada, recomposta, com uma nova materialidade.

Há uma busca por replicar na gestualidade da produção da obra, a delicadeza ansiada nas paisagens: nos gestos precisos e contidos; na manipulação cuidadosa do suporte; no

redesenho de cada linha presente da imagem; na escolha das cores que emergem aos poucos da superfície branca, recriando as sutilezas vistas na realidade.

Para realizar este trabalho artesanal minucioso, é preciso equalizar tempo e calma. O gesto não pode estar automatizado, a atenção não pode estar compartilhada com outros afazeres e etapas não podem ser suprimidas. Enfim, é preciso paciência para respeitar o tempo desacelerado e o ritmo lento que as ações requerem. Este tempo de conexão com a obra e com a construção manual propicia um desligamento do ambiente virtual, ao passo que estimula uma reconexão com um ritmo desacelerado de vida. Por isso, é entendido como obra de arte não apenas o resultado final do trabalho, com o devido acabamento estético, mas todo o processo vivenciado, como uma performance íntima, onde artista e fruidor se fundem num único ser. Insistir em um processo inteiramente artesanal é aqui adotado como um ato político, um movimento de resistência ao modo de vida contemporâneo, que tende a anestesiar os sentidos e a repelir experiências verdadeiramente sensíveis. O tempo alargado, a delicadeza e a experiência estética são as verdadeiras essências desta poética, que articula, de maneira indissociável, materialidade, tempo e experiência sensível.

Ao eleger a quietude, a precisão do gesto e a atenção aos detalhes como princípios deste fazer, instaura-se um espaço de resistência frente à aceleração contemporânea, que valoriza a experiência estética como um campo de presença e transformação. Assim, mais do que um conjunto de procedimentos técnicos ou resultados formais, todo o processo de produção artística converte-se em um exercício contínuo de percepção e de construção de sentido, no qual fazer e experienciar se entrelaçam, consolidando uma poética que se funda na delicadeza, no tempo ampliado e na potência do encontro sensível com o mundo.

Considerações finais:

Diante dessas reflexões, o gesto criativo da artista Chris Coutinho, não se reduz a uma mera expressão subjetiva, mas constitui-se como um modo de dar forma ao vivido, articulando percepção, intuição e consciência em um mesmo gesto criador. Nesse sentido, a noção de beleza evocada neste trabalho aproxima-se da perspectiva de Fayga Ostrower (2013), citada anteriormente, de que o fazer artístico emerge de uma necessidade interna de significação, em que forma e conteúdo se constituem simultaneamente.

Dessa forma, a poética da artista se configura como um campo de articulação entre sensibilidade, tempo e percepção, em que a beleza não é um dado universal, mas uma construção situada, atravessada por memórias, afetos e contextos. Em consonância com o pensamento de Fayga Ostrower, o fazer artístico aqui não apenas expressa uma visão de mundo, mas também a constitui, ao transformar a experiência sensível em forma.

Desse modo, ao considerar sua prática artística à luz das reflexões de Fayga Ostrower, compreende-se que a poética da artista Chris Coutinho se inscreve em um processo de elaboração que não parte de uma imagem previamente definida, mas se configura como um percurso de aproximações entre intenção e forma, mediado pela experiência com a materialidade do suporte. Frequentemente, seu trabalho tem origem em impulsos, sensações ou intuições ainda difusas, que vão se organizando à medida que o processo se desenvolve, em diálogo contínuo com o gesto, o tempo e as possibilidades do suporte. Nesse sentido, seu fazer artístico constitui-se como um campo de tensões entre controle e abertura, no qual cada decisão emerge no próprio ato de fazer, revelando caminhos não totalmente previstos. Assim, a construção da obra configura-se também como um processo de descoberta, por meio do qual a artista passa a compreender com maior clareza aquilo que inicialmente se apresentava apenas como potência, reafirmando a criação artística como um exercício sensível de investigação e produção de sentido.

Referências:

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Trad.: João Wanderley Gerald. In *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp.20-28. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 07 jan 2026.

OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30° ed. Petrópolis: Editora Vozes. 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** 1°. edição. São Paulo: Intermeios, 1998.

Hibridismo, apropriação e manipulação do real nas fotografias de Thomas Ruff e Orlando da Rosa Faria

Hybridity, appropriation and manipulation of the real in photographs of Thomas Ruff and Orlando da Rosa Faria

Ernandes Zanon Guimarães (PPGA/UFES)

Resumo:
Este artigo analisa a produção fotográfica de Thomas Ruff e Orlando da Rosa Faria, sublinhando processos de apropriação, hibridismo e pós-produção. Fundamentado em autores como Lucia Santaella, Roland Barthes, Néstor Garcia Canclini, Alain Badiou, Michael Archer, Jean Baudrillard, Nicolas Bourriaud, Anna Maria Guasch e André Rouillé, argumenta-se que ambos os artistas deslocam a fotografia de sua função meramente documental para consolidá-la como um campo de experimentação artística.

Palavras-chave: fotografia. Hibridismo; Apropriação; Manipulação da imagem.

Abstract:
This article analyzes the photographic production of Thomas Ruff and Orlando da Rosa Faria, highlighting processes of appropriation, hybridity, and post-production. Based on authors such as Lucia Santaella, Roland Barthes, Néstor García Canclini, Alain Badiou, Michael Archer, Jean Baudrillard, Nicolas Bourriaud, Anna Maria Guasch, and André Rouillé, it argues that both artists shift photography from its merely documentary function to consolidate it as a field of artistic experimentation.

Keywords: *photography, Hybridity; Appropriation; Image manipulation.*

Introdução

Desde sua invenção no século XIX, a fotografia foi compreendida como um espelho da realidade. O gesto fotográfico de ambos os artistas analisados neste artigo, contudo, constitui uma negação a esse olhar normativo, desafiando a crença no caráter imediato da representação visual.

Ao investigar a essência desse dispositivo, Roland Barthes destaca, em “A Câmara Clara” (1984), sua ligação singular com o real: a fotografia carrega um traço ontológico inconfundível — um "certificado de presença" que ratifica a existência factual do objeto enquadrado. A essa força de evidência, o autor denomina "teimosia do referente", argumentando que o registro não apenas ilustra, mas testemunha de modo inexorável o ocorrido. Tal adesão confere ao meio um valor tautológico, no qual o visível coincide precisamente com o que esteve diante do aparato.

No entanto, a contemporaneidade e a virada digital trouxeram o que Michael Archer (2001), descreve como uma porosidade entre linguagens. Essa característica permite que a fotografia se distancie do "isso-foi" barthesiano para adentrar o campo da "pós-produção", conceito de Nicolas Bourriaud (2009), que define a arte como uma reprogramação de formas existentes.

Nesse contexto, as fotografias de Thomas Ruff e de Orlando da Rosa Faria, ou Lando, como é conhecido artisticamente, exemplificam estratégias distintas de subversão da lógica documental. Ambos instauram um campo experimental que transcende os limites convencionais do clique fotográfico, criando imagens que flutuam entre a pintura e o mero registro documental. Tanto Ruff quanto Lando partem do princípio de que a simulação é intrínseca ao dispositivo e que o conteúdo narrativo é, muitas vezes, o elemento menos relevante de uma fotografia.

A trajetória de Ruff consolidou-se na Kunstakademie de Düsseldorf, sob a influência de Bernd e Hilla Becher — casal de artistas conceituais e fotógrafos alemães, conhecidos desde a década de 1950 pela documentação icônica de edifícios industriais. No entanto, sua relação com a fotografia começou mais cedo, aos 16 anos, quando adquiriu sua primeira câmera. O interesse inicial, focado no aprendizado básico e em ensaios que imitavam a estética editorial de revistas, logo evoluiu para uma postura investigativa. Ruff passou a testar as fronteiras do meio, agindo como um pesquisador empenhado em romper os paradigmas do universo visual.

Embora formado sob o rigor da 'Nova Objetividade' dos Becher, Ruff distanciou-se da neutralidade documental. Sua prática, como observa Anna Maria Guasch (2013), reside na

manipulação técnica — de duplas exposições a retoques digitais — que tensiona a fronteira entre o real e o simulacro.

É nesse campo de experimentação entre a imagem e a técnica que também podemos situar a produção de Orlando da Rosa Faria. Com uma trajetória multifacetada como pintor, fotógrafo e videoartista, Lando graduou-e em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde lecionou Pintura e Vídeo por 25 anos. O artista, que possui mestrado pela PUC-Rio e doutorado pela Universidade de Lisboa, reside e mantém ateliê atualmente na capital portuguesa.

Nos anos 1980, Lando expandiu sua produção artística para além do cenário capixaba, realizando exposições e participando de festivais artísticos no Brasil. Esse período consolidou-se por uma intensa experimentação técnica, abrangendo pintura, fotografia, escultura e instalações.



Figura 01: Orlando da Rosa Faria. Fotografia digital. Fonte: Farya, 2014, “Os dois lados da janela”.

Foi também nessa fase, como aluno do Centro de Artes (UFES), que o artista adquiriu seu primeiro equipamento profissional e passou a investigar as conexões entre a pintura e a fotografia. O acesso ao laboratório fotográfico do Centro de Artes permitiu-lhe apurar o olhar, estabelecendo uma relação intrínseca com os processos de revelação e ampliação.

O ano de 1995 marcou um divisor na trajetória de Lando com a transição para a tecnologia digital. Munido de novo equipamento, o artista passou a registrar suas viagens por cidades como Roma, Veneza, Florença, Paris, Madri, Nova York, Berlim e Lisboa.

Nesse período, ele também começou a capturar a interação do público em espaços artísticos — como museus e galerias, tanto no Brasil quanto no exterior —, registrando pessoas observando exposições. Essa fase deu origem à série fotográfica "Museu de Gente", que integrou a exposição coletiva *Conspectus* (2006), realizada no Museu de Arte do Espírito Santo (MAES).

Em 2014, o artista lançou o livro "Os Dois Lados da Janela", que reúne uma série de fotografias digitais produzidas entre 1994 e 2014 em diversas localidades. As imagens privilegiam o diálogo com a figura humana e sua representação, manifestando-se, em sua maioria, por meio de ensaios nos quais o indivíduo assume o protagonismo.

A partir de 2015, o artista adotou o celular como sua principal ferramenta de criação. O dispositivo passou a funcionar como um "ateliê móvel", onde o ato de fotografar, editar e publicar ocorre de forma instantânea. Diferente das experiências anteriores, essa prática estabelece um sistema integrado de produção e circulação, permitindo que a imagem alcance o público e gere retorno imediato, mantendo viva a investigação sobre a natureza da imagem que pauta toda a sua obra.

O encontro entre linguagens — pintura, fotografia e vídeo — tornou-se o eixo central de sua produção, culminando em sua primeira individual fotográfica no ano 2000, na Galeria de Arte e Pesquisa (GAP-UFES).

Thomas Ruff e Orlando da Rosa Faria: apropriação, hibridização, manipulação e pós produção de imagens

No cenário contemporâneo, Ruff e Lando exploram a fotografia como um território de cruzamentos e contaminações estéticas, reafirmando sua potência como linguagem híbrida. Essa exploração dialoga com o pensamento de Lucia Santaella (2001), para quem as matrizes comunicativas não são puras. Segundo a autora: "Não há linguagens puras. […] Quanto mais cruzamentos se processarem em uma mesma linguagem, mais híbrida ela será".

Santaella propõe três matrizes fundamentais — sonora, visual e verbal — fundamentadas nas categorias peircianas de primeiridade, secundidade e terceiridade. Suas combinações originam uma vasta gama de modalidades expressivas. A autora observa, ainda, que sentidos como olfato, paladar e tato não geram sistemas próprios por serem percepções

"sem rastros"; contudo, ao se manifestarem, encontram "moradas transitórias" nos domínios do som, da visão e do verbo.

Nesta perspectiva, as novas tecnologias não suplantam as anteriores, mas se sobrepõem e se adaptam a elas, consolidando uma cultura de convergência. O jornal, ao integrar palavra e diagramação, ou o cinema, ao conferir movimento à fotografia, são exemplos dessa evolução que molda as chamadas “mentes híbridas”.

Essa lógica de apropriação é central na análise de Santaella (2005) sobre a Pop Art. O movimento operou uma espécie de "canibalização" das imagens da cultura de massa, transcendendo suportes tradicionais como a escultura e a pintura. Ao absorver os padrões estéticos da publicidade, da televisão e da moda, que não se relacionavam diretamente com arte, a Pop Art expandiu a liberdade do fazer artístico. Assim, o conceito de hibridismo tornou-se onipresente: desde o final dos anos 1980, o termo define fenômenos que vão da convergência midiática às misturas culturais, especialmente marcantes no contexto latino-americano.

Néstor García Canclini (2003) define os hibridismos como “processos socioculturais nos quais, estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. No campo da arte contemporânea, o termo e suas variantes — hibridação ou hibridização — têm sido amplamente adotados para superar classificações rígidas que já não comportavam a complexidade das fusões estéticas atuais.

Essa intersecção entre linguagens remonta às vanguardas do início do século XX, cujas experimentações subverteram a pureza das formas de expressão. Dessas fusões, emergiram obras que, ao não pertencerem integralmente a um único suporte, instauraram estéticas inéditas. O movimento Dadaísta é o exemplo mais emblemático dessa ruptura, ao incorporar materiais heterogêneos e integrar música, teatro e cinema em suas manifestações, implodindo as fronteiras tradicionais da arte.

Seguindo essa linhagem, Ruff e Lando utilizam a fotografia como suporte para uma investigação imagética que recusa o isolamento do meio. Em ambos, a captura de imagens não é um fim, mas uma abertura para possibilidades estéticas que desestabilizam a clareza visual e incorporam novos elementos. A imagem se constitui como um campo de manipulação técnica porque, para eles, a fotografia digital possui muito da pintura em seu processo. a fotografia configura-se como um estado de instabilidade e provisoriedade, flertando com o pictórico, imprecisão e ambiguidade.





Figura 02: Thomas Ruff. Fotografia digital. Fonte: Instagram: https://www.thomasruff.com/werke/. 2013.
Orlando da Rosa Faria. Fotografia digital. Fonte: Farya, 2014, “Os dois lados da janela”.

Roland Barthes (1984), define o noema da fotografia pela expressão “isso-foi”: o objeto retratado existiu de fato, mas a imagem revela, ao mesmo tempo, sua ausência presente. Essa dicotomia entre a marca do passado e a vacância do agora expõe a natureza paradoxal e efêmera da experiência fotográfica.

Thomas Ruff subverte essa lógica ao explorar a tensão sensorial por meio da abstração, utilizando distorções que desmistificam o suporte. Um tema comum que Ruff tem explorado desde o final da década de 1980 é o da apropriação, como na série “JPEGs”, iniciada após o ataque terrorista de 11 de setembro ocorrido nos EUA.

O artista apropria-se de registros de baixa resolução da internet, ampliando-os até que sua estrutura se converta em campos abstratos. Nesse processo, ocorre a pixelização: os pixels (abreviação de picture elements), menores unidades de cor da imagem digital, perdem a capacidade de formar linhas suaves e revelam-se como blocos quadrados de cor sólida. Ao expor a precariedade da malha digital, Ruff rompe com o "isso-foi" barthesiano, deslocando o foco do referente para a própria materialidade do arquivo tecnológico.



Figura 03: Thomas Ruff. Série “JPEGs”. Fonte: Instagram: https://www.thomasruff.com/werke/. 2004.

Segundo o crítico Hervé Lancelin (2025), essa prática constitui uma desconstrução das certezas visuais, unindo rigor científico e intuição artística para revelar que a fotografia jamais foi um espelho objetivo do real. Essa perspectiva ecoa a teoria da hiper-realidade de Jean Baudrillard (1981), na qual o simulacro substitui o referente, transformando a representação em um circuito autônomo e infinito, onde "as referências e contextos não estão em lugar algum".

Iniciada na década de 1990, a série "Nudes" constitui um marco fundamental em sua trajetória, consolidando sua investigação estética sobre a fragmentação da imagem digital. Para críticos como Lancelin, este conjunto de obras representa o ápice de sua estratégia de desconstrução.

Ao apropriar-se de conteúdos pornográficos extraídos da internet, Ruff subverte a natureza original do material por um rigoroso processo técnico e conceitual. O resultado são figuras que parecem flutuar em um limbo visual entre a fotografia e a pintura. Diferente da fotografia convencional, este trabalho não nasce da captura direta da luz sobre uma superfície sensível, mas sim do processamento de dados pré-existentes.

Com manipulações de imagens pixelizadas que perdem sua crueza documental e assumem uma qualidade quase pictórica, as fotografias revelam uma realidade avassaladora sobre como consumimos e processamos imagens na era digital.



Figura 04: Thomas Ruff. Série “Nudes”. Fonte: Instagram: https://www.thomasruff.com/werke. 2001.

Michael Archer (2001) afirma que as transformações mais significativas da primeira metade do século XX decorrem do desmantelamento das barreiras entre as linguagens artística revelando que os limites entre elas tornaram se porosos. Esse movimento acentuou-se entre meados dos anos 1960 e 1970, período em que a arte assumiu múltiplas nomenclaturas e formas: Conceitual, Arte Povera, Processo, Antiforma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política.

> Tais vertentes, enraizadas no Minimalismo e nas ramificações da Pop Art e do Novo Realismo, coincidiram com a democratização das tecnologias de comunicação. Houve, então, uma facilidade sem precedentes no acesso a recursos como fotografia, filme e áudio — impulsionados pelo cassete e por gravadores acessíveis —, além do vídeo, que emergiu com a chegada das primeiras câmeras portáteis ao mercado consumidor (ARCHER, 2001).

Lando apropria-se dessa porosidade descrita por Archer ao utilizar recursos digitais para subverter a função puramente descritiva da imagem. Seu olhar é sempre mediado por referências pictóricas, aplicando filtros e distorções cromáticas que desestabilizam o registro imediato.



Figura 05: Orlando da Rosa Faria. Fotografia digital. Fonte: Instagram: https://www.instagram.com/orlandodarosafaria/. 2025.

Ao explorar as potencialidades do dispositivo, o artista imprime a marca de um processo híbrido, em constante diálogo com a matriz de sua obra: a pintura. É dela que Lando absorve o rigor das composições, os jogos de luz, sombra e de cores. O uso de efeitos digitais promove uma interpenetração entre realidade e simulação, configurando uma mimese do real que, embora construída originalmente pela fotografia, passa a operar como um simulacro.

Para André Rouillé (2009), a fotografia transcende a mera função de "prótese do olhar"; ela constitui uma prática ativa que, ao fundir-se à subjetividade do autor, ascende ao estatuto de arte. Rouillé ressalta que, enquanto na vertente documental ou direta o que se evidencia é primordialmente o objeto — oferecendo uma imagem transparente do acontecimento —, a fotografia de artista liberta o olhar da perspectiva convencional.

Nesse contexto, a imagem deixa de ser um acessório da visão para tornar-se um conjunto de procedimentos materiais. Segundo o autor: “uma fotografia-documento que compreende uma expressão, englobando um acontecimento, embora não o represente, pode ser chamada de fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009, p. 137).



Figura 06: Orlando da Rosa Faria. Fotografia digital. Fonte: Farya, 2014, “Os dois lados da janela”.

Complementando essa visão sobre a natureza da representação, Alain Badiou (2002) define a arte como o “encanto de uma aparência de verdade”. Para o filósofo, o real é algo a ser desmascarado; contudo, essa descoberta ocorre paradoxalmente no ponto do semblante. É necessário, portanto, que exista um "real do próprio semblante": uma máscara que, em sua própria existência material, revele uma chance de encontro com a verdade subjacente.

Badiou argumenta que o "real", enquanto vocábulo, é frequentemente utilizado de forma intimidante, como algo a que devemos obediência e contra o qual nada podemos fazer. Contudo, nas fotografias de Lando e Ruff, esse real é tensionado por dois aspectos fundamentais: a desconstrução da imagem e o uso da tecnologia não apenas como etapa final, mas como cerne da criação. As imagens emergem de uma manipulação impregnada de intencionalidade, determinada menos pelo dispositivo técnico em si e mais pela forma como os artistas operam o dispositivo.

Nesse contexto de intervenção sobre o registro, Nicolas Bourriaud (2009) apropria-se do conceito de “pós-produção” — termo oriundo do universo audiovisual que designa processos aplicados ao material bruto, como montagem, sonorização e efeitos especiais. Segundo o autor, a partir da década de 1990, essa prática tornou-se recorrente, com artistas passando a reutilizar, reinterpretar e recontextualizar obras preexistentes e produtos culturais disponíveis. Embora tais estratégias remontem ao final do século XIX, Bourriaud destaca que, na

contemporaneidade, o ato de editar e reexpor o que já está no mundo torna-se o próprio motor da arte.



Figura 07: Orlando da Rosa Faria. Fotografia digital. Fonte: Instagram: https://www.instagram.com/orlandodarosafaria/. 2024.

Ao operarem com a câmera e softwares de edição, Ruff e Lando não buscam a "verdade" do referente, mas agem como editores da realidade. Eles aplicam a lógica da pós-produção para desmantelar a função documental da fotografia, transformando o que seria um simples "registro" em um novo objeto estético, carregado de camadas de sentido que a lente, sozinha, não captaria.

A pós-produção consolida-se como um procedimento central na arte contemporânea ao abrir espaço para a apropriação. Nesse cenário, o artista atua como um "programador" que intermedia relações diante da saturação visual dos meios de comunicação. Mais do que a busca pelo absolutamente novo, essa prática foca na reorganização e na ressignificação de conteúdos preexistentes, operando o que se pode chamar de estética da recombinação.

Em seus trabalhos mais recentes, notadamente na série "Press++", Thomas Ruff aprofunda essa investigação ao justapor o anverso e o verso de fotografias de arquivos de imprensa. Por meio desse procedimento, o artista torna visíveis anotações manuscritas, marcas gráficas e intervenções técnicas que habitualmente permanecem ocultas.



Figura 08: Thomas Ruff. Série “Press++”.
Fonte: Instagram: https://www.thomasruff.com/werke. 2017.

Embora formalmente heterogêneas, tais estratégias compartilham o recurso a formas já produzidas, inscrevendo a obra em uma complexa rede de signos em vez de tratá-la como um objeto autônomo ou original. Como observa Bourriaud, não se busca mais a "tábula rasa" ou a criação a partir do zero, mas sim um modo de inserção nos fluxos produtivos globais. A questão artística fundamental desloca-se de "o que criar de novo?" para "o que fazer com o que já existe?".

Essa premissa de recombinação manifesta-se claramente nas imagens de Lando. Seus registros fotográficos capturam figuras que mimetizam personagens inusitados, fundindo a forma humana a elementos abstratos ou a materiais industrializados do ambiente urbano. São imagens que, segundo o artista, substancializam contextos simbólicos variados e evocam especulações sobre arquétipos e a própria condição humana.



Figura 09: Orlando da Rosa Faria. Fotografia digital. Fonte: Instagram: https://www.instagram.com/orlandodarosafaria/. 2024.

Nesse processo, as fotografias absorvem a carga informativa dos elementos apropriados, transpondo-os em linhas, cores, volumes e texturas. O resultado são composições que habitam o limite entre a sombra e o contorno, mimetizando fisionomias singulares que desafiam a clareza da representação tradicional.

Para Lando, a imagem habita a dualidade entre superfície e profundidade, signo e simulação. Mais do que um registro, ela é um espaço de inscrição do tempo e da história, funcionando como um dispositivo de invenção e ficção. Ao articularem múltiplas temporalidades, suas fotografias não se limitam à representação; elas produzem experiências sensoriais, poéticas e estéticas que transcendem o visível.

Considerações finais

Tanto Lando quanto Ruff constroem imagens onde a representação (simulação) tensiona a presença real (referente). Ambos sugerem que a fotografia não desvela o real, mas o simulacro oculto sob a aparência das coisas.

As fotografias de Ruff e Lando convergem em suas afinidades conceituais, especialmente no uso de efeitos que desestabilizam o mero registro documental. Para além da inserção na fotografia contemporânea, destaca-se a maneira como ambos manipulam aparatos tecnológicos para subverter pressupostos estéticos tradicionais.

Enquanto Lando evoca um imaginário povoado por ambientes e autorrepresentações, Ruff opera uma desconstrução de ícones que se apresentam esvaziados pela exaustão e pela instantaneidade da era digital.

Em ambos, o ato fotográfico deixa de ser um espelhamento da realidade para tornar-se um espaço de problematização técnica, estética e cultural. Embora situados em contextos geográficos e históricos diversos, os dois artistas encontram um ponto de contato ao tensionar as fronteiras entre o registro, a simulação e a construção conceitual. Enquanto Ruff investe em uma objetividade controlada e analítica, Lando explora atmosferas e narrativas que transitam entre a evidência do visível e a sugestão do invisível.

Em última análise, suas trajetórias evidenciam que a fotografia contemporânea não se limita a representar: ela simula, interroga e reinventa sua própria condição. Ao fazerem isso, instauram uma visualidade ambígua, permanentemente aberta à reflexão crítica e ao estranhamento.

Referências

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug; Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BADIOU, Alain. Em busca do real perdido. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1981.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003.

FARYA, Orlando da Rosa. Os dois lados da janela. S/A A Gazeta. Vitória, 2014.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constância Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2001.

_____. Lucia. Por que as comunicações e as artes estão convergindo? São Paulo: Paulus, 2005.

Meios eletrônicos

ARTCRITIC. Thomas Ruff: o desmistificador da imagem. Disponível em: https://www.artcritic.com/pt/thomas-ruff-o-desmistificador-da-imagem/. Acesso em: 24 out. 2025.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/issue/view/2160. Acesso em: 5 out. 2025.

IDEELART. The abstract side of Thomas Ruff photographs. Disponível em: https://ideelart.com/pt/blogs/magazine/the-abstract-side-of-thomas-ruff-photographs. Acesso em: 21 out. 2025.

Aspectos da *aesthesis* decolonial na arte de Frans Krajcberg

Aspects of decolonial aesthesis in the art of Frans Krajcberg

Maria Marta Morra Tomé (PPGA-UFES)

Resumo:
Este texto analisa a vida e obra de Frans Krajcberg, identificando aspectos de uma aesthesis decolonial em sua prática de artista-ecólogo. Refugiado da Segunda Guerra Mundial e filho do degredo, Krajcberg encontra no Brasil a matéria para sua (re)existência. A pesquisa utiliza a estética decolonial e a desobediência estética para compreender como sua arte, ao utilizar elementos naturais e denunciar queimadas, anula as bases de poder eurocêntricas. Contrapondo a estética universalista de Kant e Baumgarten à aesthesis proposta por Walter Mignolo, discute-se como o artista desloca o olhar colonial. Apoiado em Rancière e Bauman, o estudo conclui que a obra de Krajcberg é uma aesthesis insurgente que afirma a arte como espaço de decolonialidade, responsabilidade moral e memória ambiental.

Palavras chaves: frans Krajcberg; Aesthesis decolonial; Arte-ecologia; Desobediência estética; Memória ambiental.

Abstract:

This work analyzes the life and work of Frans Krajcberg, identifying aspects of decolonial aesthesis in his practice as an artist-ecologist. A World War II refugee and a son of exile, Krajcberg finds in Brazil the material for his (re)existence. The research employs decolonial aesthetics and aesthetic disobedience to understand how his art, by using natural elements and denouncing forest fires, annuls Eurocentric power bases. Countering the universalist aesthetics of Kant and Baumgarten with the aesthesis proposed by Walter Mignolo, the study discusses how the artist shifts the colonial gaze. Supported by Rancière and Bauman, it concludes that Krajcberg's work is an insurgent aesthesis that affirms art as a space for decoloniality and environmental memory.

Keywords: *frans Krajcberg; Decolonial aesthesis; Art-ecology; Aesthetic disobedience; Environmental memory.*

Introdução

Esse texto propoem analisar a vida e obra de Frans Krajcberg buscando identificar aspectos da *aesthesis* decolonial na arte desse artista-ecólogo que, como refugiado da Segunda Guerra Mundial e filho do degredo, encontra no Brasil a matéria para uma poética, natureza para (re)existência e *aesthesis* na arte.

Considerando a densa trajetória do artista, busca-se entender a estética decolonial e a desobediência estética como chave para compreender sua arte. O termo decolonial, direcionado a estética de Krajcberg, torna-se apropriado quando a arte produzida a partir dos elementos naturais – "vivos" em plenitude plástica ou "mortos" como florestas queimadas – anula as bases de poder históricamente estabelecidos pelos colonizadores europeus. Busca-se contrapor a estética, e seus valores coloniais históricos, e a *aesthesis* da arte de Frans Krajceberg.

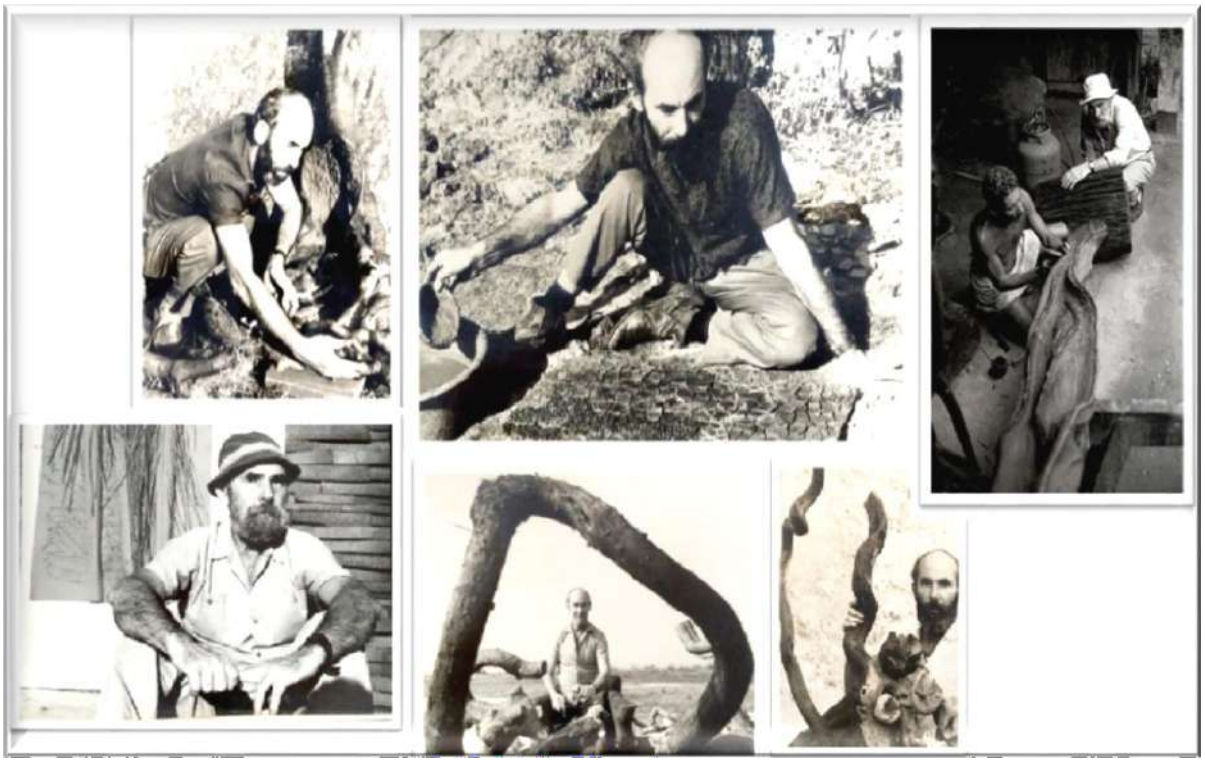


Figura 1: Montagem de fotografias que retratam Frans Krajcberg. Acervo fotográfico de diversas épocas, fases e períodos da trajetória de Frans Krajcberg, localizadas em uma sala de acervo documental do artista, no Sítio Natura/BA, no ano de 2019. Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: TOMÉ, 2019.

O termo estética, no sentido moderno, surgiu na Europa (séc.XVIII), especialmente com filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762) e o filósofo prussiano Immanuel Kant (1724- 1804), como disciplina filosófica que estabelecia critérios universais de gosto,

beleza e arte. Walter Mignolo argumenta que essa ideia universal foi instrumento do projeto colonial e definiu padrões eurocêntricos que marginalizaram e deslegitimaram outras formas de sensibilidade e criação artística, especialmente as não européias.

A presença singular de Frans Krajcberg no cenário artístico do Brasil pode ser vista a partir da estética decolonial pela forma como ele próprio desloca seu olhar eurocentrados. Embora formado em uma tradição modernista, sua obra se enraíza na denúncia da devastação ambiental, na valorização da natureza como sujeito, na memória coletiva, abrindo espaço na sua vida e arte para uma macro visão cosmológica do Brasil, e nesse sentido, Krajcberg recupera sua capacidade humana universal de sentir.

Autores da atualidade vêm motivando e subsidiando a pesquisa em Krajcberg na perspectiva da expansão do campo sensível, como reflete o professor argeliano Jacques Rancière (1940-), e como essa sensibilidade, a partir da partilha do sensível se comporta em tempos de insensibilidade moral, como traz o sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017).

Na esteira de Bauman, enquanto o povo brasileiro se mostra insensível às queimadas incessantes que assolam os biomas e as florestas do Brasil por vê-los apenas como números ou territórios distantes, a arte de Krajcberg reaproxima nosso corpo do corpo dessa natureza que é vítima desses crimes. Ao fazer isso, o artista devolve a carga moral a esses ecocídios ambientais, por isso podemos conceber que a arte de Krajcberg atende uma proposta decolonial visto atuar com sensibilidade no campo da arte a partir da percepção sensorial.

A obra de Frans Krajcberg deve ser compreendida como um marco que desloca cânones e atualiza o imperativo da arte como denúncia e memória ambiental. Diante do calor extenuante das chamas, a neutralidade é impossível. Krajcberg utiliza a memória desse calor para combater a insensibilidade moral de que fala Bauman. Sua aesthesis insurgente traduz a força da natureza como cultura, afirmando que, diante da colonialidade e das catástrofes ambientais, a arte pode ser não apenas espaço de expressão, mas, sobretudo espaço de decolonialidade.

Krajcberg faz da sua arte “um testemunho contra a arrogância da grande tentativa estético-política do devir-mundo” (RANCIÈRE, 2009, p. 12) atuando como um espaço para a vivência-pratica da decolonialidade, sendo, portanto, uma possibilidade nova para a partilha do sensível na arte como propõem Rancière.

Ao transformar o tronco de uma arvore calcinada pelo fogo em uma escultura de dimensões monumentais, o artista retira a natureza da invisibilidade política ambiental e a

(re)insere no campo do sensível. Essa *aesthesis* Krajcberguiana insurgente confronta a indiferença da modernidade e desobedece aos cânones universais de arte, afirmando que a arte de Krajcberg é o lugar onde a dor histórica e latente do território brasileiro se torna, finalmente, audível e compartilhado.

Artista cuja obra transitou por diversas linguagens é caracterizada pela presença da natureza. A matéria e os elementos como troncos, raízes, galhos, e outros fragmentos resultaram em esculturas, gravura, relevos gofrados. A fotografia não tem outro tema, apenas natureza. A arte de Krajcberg é proveniente da floresta amazônica, da mata atlântica. Esse é Frans Krajcberg (1921, Polônia – 2017, Brasil), que produziu arte por quase 70 no Brasil. O artista articulou o fôlego do seu processo artístico com uma expressiva verve criativo-inovadora e um contundente ativismo ambiental.

Sobrevivente da brutalidade da Segunda Guerra Mundial, Krajcberg foi atravessado por perdas e exílio, reconfigurou sua presença humana no mundo através do trauma e do desenraizamento, encontrando no Brasil o lugar possível para (re)existir, como costumava dizer, que "nasceu no Brasil". Tendo sido lançando ao estado de degredo encontrou na natureza do Brasil uma nova matéria para a sua vida e a arte se tornou uma resposta política à barbárie que assolou sua existência.

Origem, degredo e (re)existência

De origem judaica, perdeu a família nos campos de concentração nazistas. Após o fim da guerra, refugiou-se na Alemanha, retomou os estudos e concluiu sua formação em Artes pela Universidade de Stuttgart, com orientação do pintor Willi Baumeister, um dos grandes nomes da abstração na Europa que acreditava na abstração para abranger desde a espiritualidade até a reconstrução no pós-guerra. A abstração como projeto ético e estético seria mais que uma escolha formal, ela seria uma resposta espiritual e cultural à destruição da guerra e uma aposta na reconstrução da humanidade por meio da arte. Esse tempo foi fundamental para uma posterior abstração na arte de Krajcberg.

No final da década de 1950, já residente no Brasil, Krajcberg participou de Bienais no Brasil e na Europa apresentando trabalhos que manifestavam tanto seus traumas de guerra, quanto sua busca por uma nova abstração plástica. A Bienal de São Paulo, que foi a porta de entrada para sua consagração teve sua primeira edição em 1951. Krajcberg foi uma figura recorrente e premiada nas primeiras edições da Bienal de São Paulo, que na época era o principal termômetro da arte moderna na América Latina.

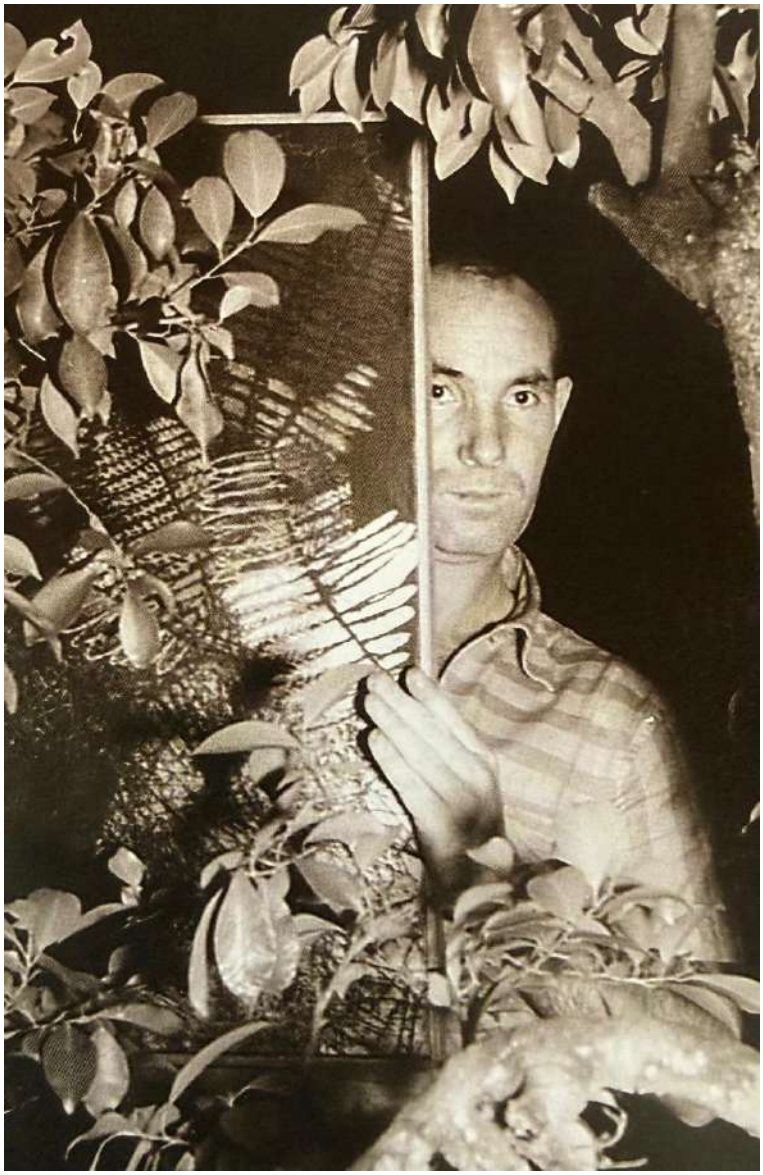


Figura 2 – Fotografia de Frans Krajcberg com sua série Samambaias em 1956.
Fonte: Morais (2004, p. 169).

Na Bienal realizada em 1957, Krajcberg conquistou o Prêmio de Melhor Pintor Nacional. Nesta edição, sua obra já demonstrava uma transição para a pesquisa de materiais e texturas, afastando-se da pintura tradicional, nesse contexto, e após o reconhecimento no Brasil, participou da Bienal de Veneza (1958) integrando o pavilhão brasileiro.

Sua participação em Veneza foi crucial para sua projeção na Europa, especialmente em Paris, onde passaria a residir e manter ateliê. Nessas ocasiões, estreitou contato com intelectuais, artistas brasileiros e europeus. Nos anos 1960 e 1970, Krajcberg conviveu e trabalhou com nomes fundamentais para a consolidação da arte moderna no país, em Minas Gerais, como Amílcar de Castro e Franz Weissmann. Em São Paulo, teve acesso aos conceitos do crítico de arte Mário Pedrosa, cuja crítica e pensamento teórico ajudaram a formar o campo

da arte moderna e contemporânea no Brasil e influenciou gerações de artistas, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape.

Em um período latente para as discussões em torno da abstração e das linguagens construtivas, Krajcberg, conviveu com parceiros de arte e vida como Fernand Léger, Marc Chagall, Alfredo Volpi, Mario Zanini Bruno Giorgi, Lasar Segall, e é possível que aqui já estivesse buscando fazer "a revolução antirepresentativa da pintura" (RANCIÈRE, 2009, p. 22)

Quando esteve no Rio de Janeiro, estando em contato com o MAM-RJ, desenvolveu grande amizade e manifestos políticos com Pierre Restany, crítico francês, criador do *Nouveau Réalisme*, ao lado de Yves Klein (1928–1962), Arman (1928–2005) e Jean Tinguely (1925–1991), e um dos maiores divulgadores internacionais da arte de Krajcberg.

> A natureza para Frans Krajcberg é um enorme reservatório de energia vital e de poesia visual, o teatro permanente de sua metamorfose. (...) Os objetos-testemunha da sua grande aventura naturalista nos abrem as portas desse domínio poético aonde a estética está generalizada, onde a natureza faz arte, mas seus tesouros, preciosas obras primas da alquimia extratemporal das plantas e das pedras, devem ser conquistados: eles exigem de seus "inventores" o sopro de amor e a pureza do olhar." (Pierre Restany, 2004).

Assim, a formação de Krajcberg foi se decantando em consistentes camadas: primeiro pelo rigor técnico europeu em Stuttgart, em seguida pela inserção nos debates da arte moderna no Brasil e no mundo, e, por fim, pela elaboração de uma poética própria, marcada pela convivência com artistas e críticos que estimularam seu pensamento, mas especialmente a sua sensibilidade. E foi com a expansão Krajcberg teve seu encontro com a natureza brasileira.

Aprofundando essa relação em vivências e incursões pelo Brasil, voltado para o interior/margens invisibilizadas pela arte produzida no país, Krajcberg buscou uma arte ligada às questões ambientais e existenciais.



Figura 3- Frans Krajcberg com Sepp Baendereck fotografando as queimadas no Mato Grosso, em 1985.
Fonte: Morais (2004, p. 173).

Considerando a trajetória do artista, busca-se entender como a estética decolonial e a desobediência estética, pode ser uma chave para compreender a arte de Krajcberg. O uso do termo decolonial, direcionado a estética de Krajcberg torna-se apropriado quando se busca compreender como a arte produzida a partir dos elementos naturais vivos em plenitude e/ou mortos em florestas devastadas, é uma arte que questiona e anula as bases de poder e de conhecimento que foram historicamente estabelecidos pelos colonizadores europeus aos fazeres artísticos, especialmente, os de origem latino-americana. O elemento natural como matéria na arte de Krajcberg rompe com os padrões e estatutos da arte eurocêntrica, sendo, portanto, uma crítica contundente ao colonialismo eurocentrados.

Um artista decolonial possui uma proposta central que é abrir espaço e sentidos para modos plurais de criação e percepção, valorizando saberes, práticas e sensibilidades que foram subalternizadas, margeadas, subjugadas por critérios coloniais. Pode-se destacar pontos focados na contestação da ideia universal de cânone artístico, a afirmação de experiências próprias, ancestralidade como fonte estética legítima, e o engajamento ético-político da arte diante de desigualdades, violências e legado de destruição advindas do colonialismo.

A presença singular de Frans Krajcberg no cenário artístico do Brasil pode ser vista a partir da estética decolonial pela forma como ele próprio desloca seu olhar eurocentrados, propondo uma “recomposição da paisagem, do visível da relação entre o fazer, o ser, o ver e o

dizer" (RANCIÈRE, 2009, p. 69). Embora formado em uma tradição modernista, sua obra se enraíza na denúncia da devastação ambiental, na valorização da natureza como sujeito, na memória coletiva e ancestral, abrindo espaço na sua vida e arte para uma macro visão cosmológica do Brasil.



Figura 4 – Fotografia de Frans Krajcberg. Fonte: Morais (2004, p. 112).

Suas grandes esculturas em troncos queimados, as sombras recortadas com raízes e cipós, painéis de pedrarias e minério expõem a matéria-corpo das violências do extrativismo colonial, e, ao mesmo tempo, as gravuras gofradas, pinturas com pigmentos naturais e composições com fibras *in natura* resgatam uma dimensão espiritual e vital da natureza. Dessa maneira, o artista se entrega à produção artística como quem se manifesta em desobediência e *aesthesis.*

A partir de Mignolo, *aesthesis* - do grego *Aesthesis* - abrange o significado de percepção sensorial e experiência sensível. Portanto, usar *aesthesis* em vez de estética serve para romper com o vocabulário e os enquadramentos coloniais: "A decolonialidade promove a pluriversalidade como uma opção universal — o que significa que aquilo que 'deveria ser' universal é, na verdade, pluriversal, e não uma única totalidade." (MIGNOLO, 2018).



Figura 5 – Fotografia de Frans Krajcberg com suas esculturas no Sítio Natura, Nova Viçosa/BA.
Fonte: Morais (2004, p. 141).

Para defender essa hipótese, basta compreender a decolonialidade como "desobediência epistêmica" como reflete Mignolo, isto é, o gesto de pensar e criar a partir de margens subalternizadas, contestando a cultura trazida e imposta pelo colonizador. Krajcberg pratica essa desobediência ao transformar resíduos em arte-testemunho e sua obra pode ser interpretada como uma prática decolonial enquanto articula memória, resistência e crítica à colonialidade da natureza e da arte.

Portanto, um artista é decolonial não apenas pelo uso do elemento natural o que poderia ser caracterizado pelo "estilo", mas por sua postura política e epistemológica, que busca romper com padrões eurocêntricos dando voz às cosmologias historicamente silenciadas. Desobediente, Krajcberg não se deixou levar pelas ondas dos modismos e tendências, embora não faltassem influenciadores, afirmou suas próprias experiências e ampliou seu gesto de artista-ecólogo para o mundo e contra o colonialismo ambiental.

Sobre a aproximação do pensamento decolonial de Walter Mignolo com a arte decolonial de Frans Krajcberg, o primeiro propõe valorizar saberes, culturas, histórias e estéticas marginalizadas por projetos coloniais, enquanto o artista exibe no campo da arte as cicatrizes da exploração de territórios e das naturezas brasileiras como resultado e extensão do colonialismo histórico. Nessa aproximação conceitual, ambos buscam romper com a narrativa

dominante e com a neutralidade estética e ambos rejeitam a ideia de pensamento e arte "desconectada" das urgências do mundo.

Ao aprofundar a pesquisa na estética krajcberguiana, observa-se que o artista rompe com o "olhar exotizante" e se aproxima da natureza como quem celebra a existência e coleciona experiências sensíveis com a natureza. Esse aprofundamento, em especial na obra biográfica recém-lançada por João Meirelles *Frans Krajcberg Natureza como Cultura*, em 2024, permite acompanhar a trajetória do sobrevivente de guerra até a consolidação do artista no Brasil e sua projeção para o mundo e na arte-ecologia. É possível constatar uma verdade intrínseca à arte de Krajcberg, aquela que ecoa *aesthesis* a partir das feridas ambientais. Reforço que estética no sentido moderno estabelece critérios universais de gosto, beleza e arte. Contra essa perpectiva, Mignolo argumenta que esse instrumento colonial definiu padrões eurocêntricos que marginalizaram e deslegitimaram outras formas de criação artística.

Krajcberg: responsabilidade moral



Figura 6 – Fotografia da "casa da árvore" de Frans Krajcberg, no Sítio Natura, Nova Viçosa/BA.
Fonte: Morais (2004, p. 185).

Na esteira de atos decoloniais, Krajcberg expandiu seus atos decoloniais ao doar ainda em vida, em 2009, a totalidade do seu acervo artístico, patrimonial e pessoal para o povo brasileiro. A doação do acervo de Frans Krajcberg para o Governo do Estado da Bahia é um dos maiores legados artísticos e ambientais do Brasil, mas também é tema de grande debate

devido à precariedade e morozidade da sua preservação e destinação pública. Com valores estimados, o acervo artístico possui aproximadamente 48 mil itens e pode chegar a 1 bilhão de reais de acordo com a Dra. Renata Rocha (Doutora em Cultura e Sociedade pela UFBA - Universidade Federal da Bahia e professora da mesma instituição) reconhecida como biógrafa do artista.

Os bens patrimoniais, que incluem imóveis, veículos e saldos bancários está avaliado em cerca de 5 milhões. Mas, cabe detalhar o acervo artístico de Krajcberg que de esculturas e relevos recortados possui mais de 1.000 peças, incluindo as famosas obras feitas com troncos e raízes calcinadas recolhidas em áreas de queimadas. As pinturas e os desenhos são uma vitrine para conhecer a fase inicial do artista no Brasil até as experimentações com pigmentos naturais, terra, pedrarias e minério de ferro que antecederam suas grandes esculturas. Seu acervo fotográfico e videográfico chega a milhares de registros realizados por Krajcberg em suas expedições à Amazônia e ao Pantanal, documentando tanto a beleza quanto a destruição da natureza. Não é possível desconsiderar a grandiosidade do acervo pessoal e da biblioteca que contem livros, catálogos, mídias variadas e ferramentas de trabalho que ficavam no Sítio Natura, em Nova Viçosa. No marco jurídico da doação desse patrimônio, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) foi designado para administrar o patrimônio e efetivar a Fundação Museu Artístico e Ecológico Frans Krajcberg, cujo objetivo seria transformar o Sítio Natura em um museu ecológico baseado em princípios de educação ambiental, patrimonial e artística, possibilitando e fomentando o acesso democrático aos bens artísticos de Krajcberg.

Esse gesto de doação demonstra uma atitude ética de longo prazo, e isso, para Bauman, é a tradução de responsabiidade moral em gestos que demonstram a totalidade do compromisso do artista com o planeta e seus habitantes humanos e não humanos.

Considerações Finais

O pensamento decolonial oferece conceitos para investigar a postura de desobediência na arte de Krajcberg. Na esteira das definições de arte decolonial analisada pelo viés da *aesthesis*, os pontos de conexão para refletir a arte de Krajcberg como contraponto à modernidade eurocêntrica é a dimensão da sensibilidade que (re)conecta o ser humano à Terra, tanto para o pulsar das vidas em sua dimensão simbólica e subjetiva, quanto para a própria (sobre)vivência das espécies ao redor do mundo, enquanto a arte eurocêntrica que reflete a colonialidade moderna ignora a devastação ecológica. Krajcberg observou o Brasil a partir das zonas fronteiriças e de lá traçou seu caminho-destino.

Ao transformar destruição ambiental em arte, pratica uma *aesthesis* decolonial que recusa a separação entre arte, vida e natureza, bascando viver experiências de totalidade e unidade com a arte em seu território liminar. Para Mignolo, o pensamento decolonial ocorre em um espaço liminar que ele chama de "pensamento de fronteira", que é uma forma de experiência outra. Para Krajcberg que foi uma habitante liminar em muitos momentos de sua longa trajetória, ele ouviu muito mais a cultura silenciada das ancestralidades brasileiras, do que da cultura que o formou e deformou como humano. A *aesthesis* decolonial é uma experiência liminar porque nos força a sair do conforto da estética europeia da qual Krajcberg foi formado, e o direciona esse desconforto para adentrar os espaços das incertezas, onde foi preciso reaprender a sentir o mundo. E foi sentindo o mundo que o artista mobilizou sua *aesthesis* responsável.

Nova Viçosa, localizada no sul da Bahia, é uma cidade periférica do Brasil, escolhida para ser o atelier-residência do artista e, posteriormente, Museu Frans Krajcberg. Seu acervo com finalidades de democratização de acesso cultural se contrapõe a projetos de alienação cultural e de desmobilização socioambiental. Krajcberg aposta na ideia de dispor de patrimônio pessoal para a causa coletiva, experimentando uma prática decolonial que desestabiliza os fundamentos da acumulação pessoal que a colonialidade sustenta. Ao doar tudo que construiu em vida e com arte, Krajcberg reforçou o gesto de desobediência epistêmica, buscando sintonia com saberes subalternos e experiências liminares.

A obra de Frans Krajcberg deve ser compreendida como um marco que desloca cânones e atualiza o imperativo da arte como denúncia e memória ambiental. Sua *aesthesis* insurgente traduz a força da natureza como cultura, afirmando que, diante da colonialidade e das catástrofes ambientais, a arte pode ser não apenas espaço de expressão, mas, sobretudo espaço responsabilidade moral e decolonialidade.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005.

FOGEL, Joshua (ed.). **The Nanjing Massacre in History and Historiography**. Oakland, CA: University of California Press, 2000. Disponível em: https://doi.org/10.1525/california/9780520220065.001.0001. Acesso em: 14 ago. 2025.

LANARI, Raul; MORAIS, Camila; ROCHA, Hugo Gonçalves; PESCICHINI, Mirela. **Pampulha**: tempo, história e museus. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 2021.
MEIRELLES, João. **Frans Krajcberg**: a natureza como cultura. São Paulo: SESC; Edusp, 2024.

MORAIS, Frederico. **Frans Krajcberg: a arte como revolta**. 2. ed. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. **On Decoloniality**: concepts, analytics, praxis. Durham: Duke University Press, 2018. Disponível em: https://www.goodreads.com/book/show/35820913-on-decoloniality. Acesso em: 24 ago. 2025.
MUBE comemora o centenário de Frans Krajcberg em mostra retrospectiva. [S. l.], 2021. Disponível em: [inserir_link_aqui]. Acesso em: 13 ago. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCHA, Renata. Mais uma vez Krajcberg. **Blog Renata Comunicare**, 14 jul. 2011. Disponível em: https://renatacomunicare.blogspot.com/2011/07/mais-uma-ve-krajcberg.html. Acesso em: 24 ago. 2025.

TOMÉ, Maria Marta M. **Eco(re)existência**: o elemento natural como expressão da força e do gesto político na arte de Frans Krajcberg. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020. Disponível em: https://artes.ufes.br/pt-br/conteudo/defesa-de-dissertacao-de-mestrado-58. Acesso em: 24 ago. 2025.

O disfarce cigano como estratégia de fuga em ambientes trans-histórico

Gipsy disguise as an escape strategy in transhistorial environments

Déborah Sathler (UFES)

Resumo:
Este artigo aborda o pretenso disfarce-estratégia relativo às etnias ciganas, valendo-se de procedimentos da História Oral. Buscou-se, por meio de narrativas ciganas, caminhos para compreender as performances identitárias, que incluem questões de gênero e memória grupal. E como a fuga da perseguição, desde a diáspora indo-europeia, persiste no tempo presente, como mecanismo de enfrentamento ao anticiganismo e para um convívio com o mundo externo, o que configura uma tecnologia social da memória com expressões de vida e arte que revelam posicionamentos originais.

Palavras chave: ciganidades; História oral; Arte cigana; Identidade cigana.

Abstract:
This article addresses the alleged disguise-estrategy related to gypsy ethnicities, using Oral History procedures. Through gypsy narratives, it sought ways to understand identity performances, which include issues of gender and group memory. And how the scape form persecution, since de Indo-European diaspora, persist in the present time, as a mechanism for confronting anti-gypsyism and for coexistence with the outside world, which constitutes a social technology of memory with expression of life and art that reveal original positions
Keywords: *gypsy traditions; Oral history; Gypsy arts; Gypsy identity.*

Introdução

Seguindo os estudos prévios da pesquisa de doutorado, “Arte relacional nos acampamentos ciganos calons capixabas” na Universidade Federal do Espírito Santo (2025), inserido no grupo de pesquisa “Corpos Sensíveis na Antropocena", proponho neste discutir por meio de narrativas ciganas, o disfarce- estratégia na diáspora cigana, mas também na contemporaneidade. Bhabha (2014) refere-se a condições ou fenômenos que transcendem o tempo histórico linear, surgido da ambivalência e do hibridismo cultural inerentes ao pós-colonialismo onde as culturas localizadas no presente, “negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares transhistóricos”, (Bhabha, 2014, p.30). O conceito descreve dimensões extra-territoriais, tanto da identidade quanto da subjetividade, onde o passado colonial e o presente se sobrepõem, questionando a noção de história única, e que revela o terceiro espaço, a negociação cultural que se manifesta em tempos e espaços diversos. Dentro do contexto do antropoceno, compreendo que os vestígios da memória subterrânea permeiam o disfarce identitário e configuram um jogo de criação identitária do ser e do não ser cigano brasileiro. E que enquanto estratégia negociada como fuga para sobreviver, o disfarce ainda faz valer-se para pessoas de etnias ciganas dentro de um contexto de violência étnica-racial. O que me instigou a investigar, como, por meio de suas práticas artísticas existentes e resistentes, essas pessoas mantêm suas presenças vivas, ligada às artes divinatórias e a costura tradicional para o corpo e barraca\ lar. A arte cigana é profundamente amalgamada aos valores presentes na roda raiada, símbolo máximo da bandeira universal romani, que possui dezesseis valores que tratam sobre vida, luto, família, espiritualidade, e ao mesmo tempo, está interligada ao imaginário não-cigano que reproduz historicamente processos de violências, chamado anticiganismo ou ódio aos grupos ciganos. A jornalista norte-americana com ascendência hispânica e húngaro-judaica, Fonseca (1996), relata que os ciganos continuam a sofrer muitas perseguições e violações de seus direitos em todo mundo. No seu livro “Enterrem-me em pé”, apresentou um mapeamento sobre os (as) desobedientes que são atravessados pelas relações de poder, violências e a marginalização social. Corpos sensíveis que “desobedecem” ao sistema capitalista exploratório e vivem e refugam suas artes dentro de suas comunidades-territórios, estabelecendo assim uma tecnologia social da memória coletiva e ancestral, que resiste nos acampamentos calons capixabas.

O conceito racista de impureza e a origem do anticiganismo

A tese mais difundida da origem territorial dos povos ciganos inicia embasado nas teorias e conceitos das nascentes de estudos linguísticos, com o estudo do romani cigano, de que as etnias ciganas compunham um grupo étnico- cultural e artístico da Índia, e que, há cerca de mil anos, começaram a diáspora cigana pelo mundo. Também compartilhado por Fonseca (1996), sobre as identidades plurais ciganas forjadas na origem indiana e que era apenas questão de tempo para que reconhecessem e assumissem a "indianidade". A autora cita a linguista Milena Hbschmannová, quando diz que ela "jamais deixou de notar os paralelos culturais e sociais que, para ela, junto com a língua, constituem prova cabal da origem indiana dos ciganos" (Fonseca, 1996, p. 120). Moraes Filho (1981), primeiro autor brasileiro a escrever sobre os calons brasileiros, também ressaltou em 1843 a questão da origem: "pretendem que sejam párias da Índia, expulsos por Tamerland, em 1398, das margens do Ganges; e, como só em 1417 apareceram na Europa", (Moraes Filho, 1981, p. 22). Em suma, as diversas etnias ciganas que estão no Brasil desde o século XVI configuram um mosaico étnico movendo-se, seja pela fuga por conta da perseguição na Índia ou como sobreviventes do degredo colonial de Portugal, no caso da etnia calon, já que "alguns grupos sociais, como os dos ciganos e cristãos-novos foram sistematicamente perseguidos", (Pieroni, 2000, p.12). No que tange a identidade, Bauman (2005), assim como Bhabha (2014), considera o ser diaspórico como um ser híbrido culturalmente. No caso dos povos ciganos são diversas diásporas, de acordo com a etnia: calon, rom…, sendo a primeira na Índia. Outras etnias ciganas roms ou romanis, presentes no Brasil como: kalderash, sinti, horaranes e lovara, mesmo possuindo a mesma raiz étnica indo-europeia do calon, migraram para o Brasil em fugas de guerras com a queda do comunismo e o terror promovido pelo nazismo. Além dos estudos de troncos linguísticos, mais recentemente estudos genéticos das Universidades de Tartu, Estônia e de Berna na Suíça, apontam a origem ancestral indiana dos ciganos europeus sendo do povo domas, pertencentes à casta"dalits", os "intocáveis e impuros", o que fortaleceu que a primeira diáspora para a Europa seria uma fuga massiva do território originário pelas condições desumanas que vivem os dalits até hoje na contemporaneidade. As pessoas descendentes das diversas etnias ciganas configuram atualmente uma diáspora global. O anticiganismo baseia-se no reiterado e violento conceito de raça pura, difundido por teorias racistas de que advindo dos dalits, as pessoas ciganas seriam seres impuros, sujos e sem pureza étnica racial, que justificaram na história mundial diversas tentativas de genocídio na Europa e de limpeza étnica- racial no Brasil, com a segregação e o isolamento do grupo calon no governo Pereira Passos, no Rio de Janeiro, já mencionado em Sathler (2025). "Desde quando chegamos aqui no Brasil sempre foi assim, as mais velhas precisaram camuflar, dizer que eram portuguesa, espanhola, pois se é difícil ser cigana hoje imagina naquela época. Precisaram sobreviver, e até hoje infelizmente às vezes é preciso,

falamos o chibi entre nós, o dialeto dos calons brasileiros", segundo Nilcelia de Jesus Santos, coordenadora da Associação Municipal das Etnias Ciganas (AMEC) do Espírito Santo.

A fuga do anticiganismo

A etnia calon, como se autodenomina os ciganos de Portugal e Espanha, vindos para as Américas a partir do século XVI, sofreu ondas de perseguições, condenações e deportações. Até 1985 Portugal reservou especial vigilância, inclusive proibindo o dialeto chamado em Portugal de calão*,* e que no Brasil se chama chibi. É importante destacar que os "degredados" para o Brasil colônia, em sua maioria mulheres ciganas calons foram acusadas de bruxaria e homens acusados de heresia e vadiagem, e que em alguns clãs calons, omitir quem era, ao invés de se autodeclararem ciganos, denominaram-se "portugueses" ou "espanhois". O que configurava um álibi que preservava vidas, reputações e permitia a circulação social, com a vantagem fenotípica para a camuflagem, narrado em Sathler (2025). A dispersão, que muitos consideram como prejudicial à existência dos ciganos como etnia, "é tida por eles mesmos como um fator fundamental para a sua sobrevivência como povo", (Pereira, 2009, p. 18). Para os mais vulneráveis, os calons em itinerância, esta condição de disfarce para sobreviver era inexistente, que configurava risco real às vidas ciganas. Desde a primeira mulher cigana calon a migrar forçadamente para o Brasil, Angelina e seus filhos, degredados de Portugal em 1574, as mulheres ciganas são alvos de estigmas duradouros, ou discriminadas pela prática da arte divinatória ou por comportamentos que contrastam com padrões da sociedade dominante, como a presença ativa em espaços públicos ou na amamentação em vias públicas. Esses aspectos, lidos sob uma ótica preconceituosa, deram origem a estereótipos de "sujeira", que se perpetuaram ao longo da história. A legislação colonial procurou suprimir a identidade cigana ao proibir o uso de sua língua – chamada pejorativamente de "geringonça" – e impor formas de vida tidas como "civilizadas", exigindo que as mulheres se recolhessem e se dedicassem às atividades das demais brasileiras. Durante as chamadas "correrias de ciganos" no século XIX, muitas mulheres ciganas foram deixadas para trás nas fugas, tiveram seus bens confiscados e sofreram violência letal. Ainda assim, mantiveram um papel central em suas comunidades, foram protagonistas econômicas – atuando nas artes divinatórias no comércio ambulante, garantindo a renda diária das famílias. Participam da vida pública com suas expressões artísticas, e preservaram saberes culturais essenciais, como as artes, as línguas tradicionais orais, os rituais matrimoniais e funerários próprios, realizados à margem da cena oficial. Poucos pesquisadores observam que o degredo, ao mesmo tempo que expulsou, deu condição para que alguns grupos calons sobrevivessem em novo território ao fugir da perseguição na colônia estando na América, ao disfarçar-se em residências numa brecha ambígua de viver e abrir

janelas de dores. Omitindo quem são, vivendo de forma sedentária e não -itinerantes, em casamentos inter-raciais, e junto disso, tendo que esconder suas práticas, rituais, espiritualidades, vestimentas, enfim sua cultura e existência. Os que permaneceram no Brasil sendo "portugueses" ou "espanholas" para fugir dos estigmas de heréticos, vadios e bruxas conforme Pieroni (2000) com seus descendentes, como afirma sociólogo português Silva (2014) que fala em estratégia de resistência notável, quando não têm recursos ou têm poucos recursos, tudo o que os dominados podem fazer é resistir ao adaptar-se, acomodar-se, para manter-se em vida, para não morrer. É histórico que o estilo original de vida das pessoas pertencentes às etnias ciganas, em especial a etnia calon, única que ainda vive acampada e em itinerância no Brasil, sempre foi alvo de exotização para perseguir, distinguir, ofender, humilhar e criar riscos às vidas ciganas, incluindo Massacre Cigano no Piauí, e chacinas recentes como a de Jequié na Bahia e em Serra no Espírito Santo. A palavra "*calon*" deriva da língua romani que significa "negro". A cultura calon brasileira foi e é permeada por uma cultura híbrida, que abarca tradições indianas (hindu) - portuguesas (castreja-galega) - e brasileiras (indígenas). Em terras brasileiras, ocorreu o processo do hibridismo cultural que segundo Canclini (2015) é um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos com os seres diaspóricos.

Em entrevista, a primeira doutora cigana da América Latina, Paula Soria (Voria Stefanovsky), que é da etnia sinti e doutora em Literatura pela Universidade de Brasilia - UnB (2015), relata que estuda a literatura romani, pois traz a desconstrução do estereótipo e a presença do ser híbrido, "são pessoas assim como eu, que são híbridos culturais que negociam com as duas culturas, e a maior parte desses híbridos significa que foram à escola" e completa que sua identidade foi construída na defensiva, reativa, de acordo com que as coisas foram acontecendo na história, foram forçadas a reagir a perseguição, a tentativa de genocídio cultural e étnico e que muitas vezes foram silenciadas na memória. É esta tentativa de compreender as identidades construídas na contemporaneidade, que me move, enquanto pesquisadora, e para isso entender como os fluxos migratórios interferiram nas identidades e também na memória destes seres diaspóricos, que a História Oral presta serviço.

A negociação cultural e o disfarce -estratégia

O filósofo indiano Bhabha (2014), nos ajuda a compreender os mecanismos utilizados pelas culturas para se perceberem de forma holística, em contraposição aos "outros" culturais e, de outro lado, a ambivalência sempre presente nestes processos. Ele trabalha o entrelugar, onde as narrativas marginais, "não mais necessitem dirigir suas estratégias de oposição para um horizonte de 'hegemonia', que é concebido como horizontal e homogêneo" (Bhabha, 2014, p.

213). A identidade que tornou se uma palavra-chave, largamente estudada e de relevância sociopolítica, nessa perspectiva é compreendida como culturalmente formada, um posicionamento e não uma essência, ligada à discussão das identidades culturais, portanto, provém de alguma parte e possui histórias, sofrendo modificações constantes. A ambivalência divergente entre as etnias ciganas em disputa de narrativas, calon e rom, sobre viver em acampamento ou em moradias fixas que configura ser "sedentário", foi narrada pela cigana calon sedentária e cartomante Ramona Torres em Sathler (2025). Ramona viveu no acampamento de Realengo, no Rio de Janeiro, até 14 anos de idade, e relata o paradoxo da liberdade cigana, pois, para os ciganos de acampamento, "sair do acampamento é desaculturar". O sedentarismo configura uma espécie de morte simbólica para o calon, conforme continuou a entrevistada: "Eu percebia que muitos ciganos têm o medo de perder a cultura, e esse medo é paradoxal. É como morrer. Se você fica lá no acampamento, você só existe ali e morre para o mundo". O morrer para o mundo neste sentido de viver em residência, é deixar de existir, disfarçar quem é, trata-se de ser ou não ser cigano, e de não ser visto pelo não-cigano como cigano e os rompimentos. Já Mio Vacite, sedentário, da etnia rom, em Sathler (2025) comentou que: "Eu trabalhei no escritório do meu irmão, que abandonou a cultura, fiquei doente de ficar lá. Eu como músico autônomo, estou aqui, estou lá, nunca fiquei mais de um ano num lugar só, eu tenho que mudar de endereço". Bhabha (2014) fundamentou a identidade sob a perspectiva do estereótipo e da mímica, como estratégia de conhecimento e identificação do que é "conhecido", do que é socialmente "aceito" e está "no lugar", isto é, uma falsa representação de si (ou um simulacro) que incide na ambivalência de identificações, nas formas da diferença em que, no entanto, há reconhecimento espontâneo e visível. Isso é uma busca por um reconhecimento marcado pela percepção identitária muito mais performática do que essencialista, justamente pela dominação psicológica e cultural do colonialismo. Para ele, não seria o abandono, mas a ressignificação dos discursos identitários anteriores, com as características da transitoriedade e do interstício do presente. Assim, forma-se uma identidade social e cultural em constante movimento, remetendo a uma imagem, a uma espécie de máscara, signo da diferença intersticial, através da qual a identidade do sentido é construída no presente histórico e também em ambientes trans-históricos. Na contemporaneidade, com o trânsito maior entre ciganos sedentários em ambientes não-ciganos, como a jovem cigana calon Thatiane da Rocha Luz, sedentária, carioca, solteira, universitária, cartomante, então cursando Administração na Faculdade Estácio de Sá relatou em Sathler (2025) que, "há muita expectativa da minha família em ser a primeira cigana do meu clã com curso superior. Para mim, não é uma responsabilidade, é uma felicidade". "Lá vem a ciganinha, lê minha mão", "Sua mãe lê mão, a minha lê pé", "Isso não é roupa, isso é fantasia", estas frases, quase afastaram-a da escola e por

isso relatou que: “na faculdade eu uso calça. No mundo que a gente está, nem sempre a minha saia cabe. Uso roupas comuns, mas quando quero e sinto vontade, vou com a minha roupa normal, a roupa cigana”, falou ela. “Quebrei o tabu das ciganas de cabelos pretos, só não corto, a tradição é cabelo comprido. Dentro da minha família eu sou vista como a menina dos olhos de ouro no atual momento, porque eu estou buscando tudo que eles não tiveram, uma campenidade*”*. As narrativas ciganas, além de permitir ouvir, revelam enquanto pesquisadora, a epistemologia da cultura colonial arraigada em pleno século XXI, quando uma jovem ainda precisa usar o disfarce-estratégia em ambientes não-ciganos para não sofrer racismo cultural. O pensamento colonial que na tentativa de dizimar culturas historicamente oprimidas, ainda vigora no antropoceno, que oferece poucas possibilidades para vidas ciganas de comunidades tradicionais circularem com segurança. Importa a tentativa de compreender a poética artística envolta destas narrativas, mas também as performances de identidades, as negociações culturais, as fronteiras, as frestas, os interrompimentos, enfrentamentos e as resistências.

A etnia cigana calon em território capixaba na contemporaneidade

A etnia cigana calon é reconhecida por suas habilidades artísticas em trabalhos em metal, barro, argila, tecelagem e costura, cerâmica e fabricação de joias, bem como habilidades para criar e comercializar durante viagens, passagens, casamentos, incluindo nas diásporas onde suas artes foram utilizadas como estratégia de sustento e manutenção de suas identidades**.** Inventores de tecnologias sociais, culturais, de memória, alquimias e artes autônomas, os calons possuem inteligências próprias e competências múltiplas, que incluem artes divinatórias, ambientes de comércio, acampamentos e feiras livres, saberes e conhecimentos que sofreram usurpação pela colonização e ainda hoje. A relação dos calons com a paisagem, ruínas e o sobrenatural, com os não humanos, mitos e animais, sonhos, possibilitam o acesso a outras conexões e compreensões de mundo, e da arte de perceber o mundo de Tsing (2023), que transmuta com o hibridismo cultural, seja nas diásporas, e por meio das artes ciganas, transmitiram a tradição oral que se prolongou em seus descendentes. A mulher calon, a calin, é amiga das coisas sensíveis e tem sede de instrução, mas só gosta daquilo que é capaz de retorná-la ao sensível, o corpo que fazendo arte pensa, no seu trabalho que fomenta experiências e saberes que não são puramente mentais. Possuem forte conexão com a natureza, acreditam no poder dos elementos, dos espíritos, e possuem um forte culto à vida, mas também ao luto, ao sagrado feminino, seja com Nossa Senhora Aparecida, Santa Sara Kali, unindo o mito histórico de Sara dos hebreus cristãos e Kali a deusa hindu com raízes pré-cristãs. Entre os calons capixabas, maioria entre os grupos que migraram para o Brasil, ao construírem paisagens moventes desde a diáspora indo-europeia, e que hoje configura uma diáspora global, que refugiam suas artes na contemporaneidade dentro de suas comunidades-territórios, chamadas

acampamentos. E que configura como diz Bauman (2005), comunidades calorosas e estufas de solidariedade comunitárias para as suas identidades onde compartilham seus saberes-fazeres-poderes, ao contrário daquelas que Bauman (2005) nomeou de "comunidades guarda-roupa", que possuem ciclos de vida curtos, precariedade de compromissos, frias e que não conseguem manter uma coesão por muito tempo. O território capixaba é ocupado em sua maioria pela etnia cigana calon, e nos acampamentos desta etnia encontramos casas circulares moventes que são nomeadas "barracas". A etnia calon, de origem indu- ibérica, é a única no Brasil que ainda continua a viver em comunidades no modelo acampamento, seja pela vulnerabilidade econômica ou pela continuidade cultural como modelo de vida. Nas ocupações coletivas, chamadas de acampamentos calons, são acolhidos diversos clãs familiares, porém da mesma etnia, com sobrenomes e codinomes que correspondem somente a este grupo, já que os ciganos adultos adotam mais de um nome como proteção social e cultural. Há também casamentos inter-raciais como percebemos no acampamento de Campo Verde em Cariacica. Segundo dados da AMSK – Associação Internacional Maylê Sara Kalí (AMSK/Brasil) no relatório "Dados oficiais sobre os Povos Romani (ciganos) no Brasil - 2013", nos anos de 2009 e 2011 25 municípios capixabas possuíam presença de acampamentos ciganos calons, o que totaliza cerca de 30% dos municípios do Espírito Santo. Em sua maioria, localizados em comunidades periféricas da região Metropolitana e no interior do Estado, nas regiões Norte e Noroeste do Espírito Santo, localidades de divisa com os estados de Minas Gerais e Bahia, próximos a rios, córregos e parques ambientais como o acampamento de Rio Preto em São Mateus Os dados da AMSK são baseados no CadÚNIco, ou seja, somente são mapeadas pessoas que se autodeclararam ciganas e que estão em situação de vulnerabilidade social. Os territórios de acampamentos calons, são em sua maioria terrenos públicos, ou seja, propriedades de municípios e do Estado, e não mais, espaços privados como ocorreu no passado. Isso está vinculado à alguma esperança de garantia de não despejo ao ocupar, acampar, seja no diálogo com o campo político, ou com mecanismos recentes de proteção aos ciganos ligados a Defensoria Pública Estadual e da União, e com o recente Plano Nacional de Políticas para Povos Ciganos, instituído em agosto de 2024 pelo governo federal, segundo o líder Alexandre Soares do acampamento Campo Verde de Cariacica.

Os que não acampam hoje são chamados entre os ciganos de "sedentários", e configuram a maioria entre os ciganos na contemporaneidade no Brasil segundo a AMSK, e residem em moradias fixas e não são contabilizados, além dos mestiços ou meio-ciganos, filhos netos, bisnetos de ciganos de uma parte só, ou seja, em famílias que houveram casamentos inter-raciais. A falta de dados no Censo e de autodeclaração no IBGE dificulta o acesso às políticas públicas de reparação étnico-raciais e afirmativas. Entre a etnia calon de São Mateus,

“há ciganos que desejam adentrar o Campus da Ufes no município”, segundo Nilcelia de Jesus Santos, coordenadora AMEC. Existem ciganos tradicionais e sedentários, e entre os sedentários calons, como o grupo de Nilcelia, são 70 clãs em São Mateus, eles continuam movendo-se em espécies de caravanas familiares, seja em viagens, festas de casamentos e em visitas entre os clãs do Espírito Santo e Bahia. Entre os calons sedentários, existem clãs que em ambientes não- ciganos utilizam a estratégia do disfarce camuflagem de não usar a vestimenta tradicional com seus símbolos étnicos na modernidade, para não sofrerem preconceitos e em outros espaços preferem manter seus símbolos, mesmo morando em meio ao caos urbano, em condomínios residenciais no Norte do Estado, que é o caso do clã calon Santos, que pertence à líder Nilcelia, hoje sedentária, mas que viveu sua juventude em barracas, ela coordena a única associação capixaba registrada do Espírito Santo, a AMEC, e representa as etnias ciganas na Comissão Estadual de Igualdade Racial. Nilcelia circula por ambientes de poder, como o palácio do governo estadual, reuniões com o governo federal em Brasília, ela e seus filhos circulam nestes eventos com suas vestimentas tradicionais calons, e não negociam abrir mão de seus símbolos étnicos e identitários nestes espaços. Já em outros espaços, como academia, praia, universidade, usam vestimentas não- ciganas, “passamos muitas vezes despercebidos, quando assim queremos, e isso tem sentido pra nós que às vezes estamos cansados de explicar quem somos”, afirma. O chibi, uma variação do dialeto romani utilizado pelos grupos ciganos pelo mundo, foi usado como código para fugir da perseguição, e hoje traduz o sentir sem a partilha do sensível, registrado pela primeira vez na Cidade Nova, no Rio de Janeiro em “Os ciganos no Brasil e Cancioneiro dos ciganos” por Moraes Filho (1981) encantado pelas quadras poéticas orais das poetisas ciganas calons que cantavam os cânticos de vida e de morte em chibi, os merendins. “Quando o corpo morre, as cores morrem, as vestimentas calons assim como as barracas são queimadas”, falou Nilcélia. A cor e a corporeidade feminina calon são intrinsecamente ligadas, até no drama da vida e da morte. A cor viva segue presente nas que passam pelos ritos de passagem como o casamento e nas que passaram pela vida com a calin que permanece, e a narrativa dos mortos que permanece nos vivos, como nos ensina Despret (2023), com a arte da costura tradicional calon que sobrevive nos acampamentos calons capixabas, que ao moverem-se na paisagem cultural construída move também rastros de cor da calin que reflete na saia e na barraca, em corpos\superfícies de mulheres resistentes\persistentes\viventes nos territórios do Espírito Santo e suas facetas artísticas contemporâneas que dialogam com vestígios apontados pelas remanescentes mestras da cultura cigana.

O apagamento e a recuperação identitária: a representatividade cigana

As marcas étnicas e simbólicas que performam identitárias híbridas, estão interligadas aos seres diaspóricos, no caso das etnias ciganas brasileiras, desde as duas diásporas, indiana e

europeia. Seus traços fenotípicos, as vestimentas presentes na costura cigana tradicional calon, a língua romani e a derivação com o dialeto chibi no Brasil, e o modus vivendis de cada etnia cigana, tradicional ou não, são ao mesmo tempo o que os define enquanto ciganos ou romanis no mundo, mas também o lugar do "outro" e da "diferença" para o não-cigano. Arraigados no dorso do discurso colonial violento, causa medo e discriminação no seio das diversas famílias de troncos étnicos ciganos no Brasil. E que se perpetua também no pós -colonialismo com a insistência desta "leitura" colonial genérica, culturalmente racista, que "leem" "os ciganos" como seres vagantes, errantes, generalista nômades, sem o desejo por uma formação acadêmica ou uma comunicação desumanizada nula de respeito-cidadão, que inclua as comunidades ciganas tradicionais e sedentárias.

Propondo novas lentes, uma correção de visão social, práticas de interculturalidade na arte e na educação no Espírito Santo**,** que incluam a cosmovisão cigana, propus de forma inédita no Brasil, o Letramento Étnico-Racial Cigano para não -ciganos junto a Esesp (2025), que capacitou servidores públicos, ligados às secretarias de Direitos Humanos: Igualdade Racial, Educação, Segurança Pública e Mulheres que lidam diretamente com comunidades ciganas, o objetivo é despertar nesses agentes abordagens humanizadas e aliadas no enfrentamento ao anticiganismo. O conteúdo do curso envolveu teoria e prática pedagógica que inclui materiais de suporte como vídeos, textos de apoio e dinâmicas de grupo que dispõe narrativas ciganas, seus legados no contexto histórico, reflexões sobre identidades plurais, questionamentos de estereótipos, atitudes inclusivas e comportamento de consideração à diferença cultural por parte dos agentes públicos no cotidiano. O Letramento permitirá aos povos ciganos enraizados no Espírito Santo obterem escutas sensíveis ao expressarem sua cosmovisão e, melhor, estarem presentes como sujeitos ativos em nossos ambientes sociais ainda pouco humanizados e impregnados de racismo cultural. Também foi objetivo difundir o Caderno Metodológico de Educação com Povos Tradicionais da Secretaria Estadual da Educação (SEDU|ES), material didático que contou com a colaboração desta pesquisadora. Esse relevante material pedagógico utilizou aportes bibliográficos de autores nacionais e regionais, valendo-se ainda de procedimentos da História Oral de Vida. Na instalação artística "Pomanas", na exposição Coletivos de Pesquisa em Artes Visuais da Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) da Universidade Federal do Espírito Santo utilizei elementos, símbolos da cena representativa e simbólica afetiva da minha bibi, minha avó Bi, na recuperação da minha própria identidade cigana, e propus uma poética para além do túmulo com a instalação em memória à cigana capixaba rom Adélia Kostichi, a quem o povo cigano e não cigano alcunha graças e milagres. Na cosmologia cigana rom, a pomana representa a continuidade, a permanência da história

daqueles que ficam, em memória de quem foi e ainda é. A guiança foi conduzida pela pesquisadora, que gira em torno dos legados culturais e artísticos das ciganidades brasileiras, e a percepção do sensível da cor como expressão da vida e da morte, presentes no terreno\cósmico e no corpo\lar. A ação de arte colaborativa em 2025, "Boneca Cigana Calin: etnicidade e memória" do projeto de pesquisa da autora em parceria com Amec|Es e o Ícones Ponto de Cultura Capixaba na recuperação da identidade, do pertencimento e da memória grupal feminina com a criação da primeira boneca artesanal com o fenótipo cigano entregue para as crianças do acampamento de Campo Verde, Cariacica.

Nos últimos anos, surgiram brechas de esperança seja com o movimento de direitos civis ciganos realizados pelas instituições ciganas no Brasil, com os ativistas digitais ciganos nas redes sociais, com a implementação de formação étnica -racial para professores, com cineastas ciganos, reportagens de televisão pela TVE e pela TV Cultura, já que ainda não foi instituída a lei federal de obrigatoriedade do ensino de cultura e história cigana nas escolas que tramita há quinze anos no Congresso, e o primeiro edital de cultura e fomento para comunidades ciganas, lançado pelo Ministério da Igualdade Racial, no qual o projeto com as ciganas capixabas calins foi contemplado. Mas ainda há uma saga em busca de uma equidade étnica-racial, principalmente para os grupos ciganos mais vulneráveis. A nulidade de dados oficiais sobre pessoas ciganas no Brasil, o não acesso autodeclaratório no Censo do IBGE, a ausência de mapeamento das comunidades tradicionais ciganas gera desinformação generalizada acerca das etnias ciganas, que são confundidas com religião, o que aumenta ainda mais o preconceito. Demonstrações do paraíso possível aqui e agora, onde tento pensar e exercer um futurismo cigano, e como seria uma sociedade sem racismo cultural, transformada em qualidade de vida para pessoas racializadas, com a criação de redes, teias, nesta arena em disputa das novas narrativas, que também inclua o campo da arte, da ética, sócio político, mas também existencial, com o direito de existir em espaços públicos, acadêmicos e não acadêmicos, com uma pedagogia cigana.

Conclusão

É notório que na contemporaneidade os povos ciganos e suas contribuições, seja na arte, cultura e na economia do país, são sequer mencionados, seja em campanhas públicas, na mídia ou em ambientes acadêmicos e políticos. Ao não protagonizarem as narrativas ciganas na história, perpetuamos o apagamento étnico proposital, que dificulta o acesso às políticas públicas e a formação de uma nova consciência étnica-racial de que os povos ciganos contribuíram e contribuem em terras brasileiras. Moraes Filho (1981), defendeu que as etnias

ciganas são, dentro da história do Brasil, a solda que uniu negros, índigenas e brancos. O povo invisível colorido que sequer possuía uma representação de boneca para a infância cigana, ou uma pedagogia que considere os saberes e legados ciganos em pleno século XXI, visto que ainda são sujeitos -cidadãos que precisam disfarçar suas identidades e negociá-las em ambientes socioculturais não-ciganos para não sofrerem ainda mais violências, étnico- racial, de gênero e de classe. Por fim, concluímos que o disfarce que protegeu vidas deslocadas, migradas, e ainda hoje oferece o antigo e reinventado mecanismo de estratégia de proteção das etnias ciganas, em especial das mulheres ciganas, que ainda precisam andar em duplas em ambientes hostis nas ruas, fora dos territórios de acampamentos. As comunidades ciganas brasileiras ainda renovam, em suas composições de fuga de estereótipos, ao guardarem em seus antigos baús armários suas saias, vestidos e símbolos étnicos que entrecruzando-se no espaço\tempo da história do ontem e do hoje, ambos violentos com os invisíveis coloridos, corpos sensíveis à margem da trágica antropocena.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevistas a Beneditto Vechi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Edusp, 2015.

DESPRET, Vinciane. **Um brinde aos mortos: Histórias daqueles que ficam.** Trad. N1. Institut Français, 2023.

DONOVAN, Bill. **Gypsies in Early Modern Portugal and Brazil**. In: Journal of Social History. Fall, 1992.

FONSECA, Isabel. **Enterrem-me em pé: a longa viagem dos ciganos**. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.

MORAES FILHO, Mello. **Os ciganos no Brasil e Cancioneiro dos ciganos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

PEREIRA, Cristina da Costa. **Os Ciganos ainda estão na estrada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PIERONI, Geraldo. **Vadios e ciganos, heréticos e bruxas: os degredados do Brasil colônia**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil. Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

SATHLER, Deborah. **Saga Cigana História Oral de Vida:identidade e gênero**. Vitória: Editora Cousa, 2025

SILVA, Manuel Carlos. **Sina Social Cigana – História, Comunidades, Representações e Instituições.** Edições Colibri, 2014.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas Ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno.** Brasília: Editora Mil Folhas, 2023.

LINKS

Acessado em 23 de novembro de 2025

https://amsk.org.br/imagem/publicacao/Publicacao1_AMSK_2013.pdf

https://curriculo.sedu.es.gov.br/curriculo/wp-content/uploads/2025/06/CADERNO-METODOLOGICO-POVOS-E-COMUNIDADES-TRADICIONAIS_160625.pdf

Acessados em 2 de janeiro de 2025

https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2015/08/cigana-rompe-com-grupo-e-se-torna-1-da-america-latina-ter-doutorado.html

https://www.indiatoday.in/india/north/story/twin-researches-indian-dalits-european-gypsies-common-ancestory-india-today-123942-2012-12-10#google_vignette

https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20121207171926304

https://esesp.es.gov.br/Not%C3%ADcia/acolhimento-e-respeito-governo-do-estado-realiza-capacitacao-sobre-comunidades-ciganas-em-cariacica

https://www.seculodiario.com.br/cultura/bonecas-proporcionam-representatividade-para-criancas-ciganas/

https://podbee.com.br/povos-ciganos-sofrem-discriminacao-e-perseguicao/

https://books.google.com.br/books?id=MG0ahVw-kdwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

O Cemitério de Santo Antônio como território da escultura pública no Espírito Santo: desafios de preservação e conservação da arte cemiterial

The Santo Antônio Cemetery as a territory of public sculpture in Espírito Santo: challenges of preservation and conservation of cemetery art

Isis Santana Rodrigues (PPGA-UFES/LEENA/FAPES)

Resumo:
O cemitério de Santo Antônio, em Vitória (ES), constitui-se como um importante território da escultura pública e da arte cemiterial no Espírito Santo. O artigo analisa o cemitério enquanto espaço público de significação simbólica, destacando seu acervo escultórico e ornamental como expressão da arte pública e da memória coletiva. Apresenta-se o processo histórico de criação de cemitério, suas tipologias funerárias e a organização espacial, bem como os principais desafios relacionados à preservação e conservação das obras. A pesquisa evidencia a vulnerabilidade desse patrimônio frente à ação do tempo, à falta de manutenção adequada, aos furtos e ao vandalismo. Defende-se a importância do inventário e da conservação das esculturas funerárias como estratégia fundamental para a salvaguarda da arte cemiterial capixaba.

Palavras-chave: arte cemiterial; Escultura pública; Patrimônio cultural; Memória coletiva; Preservação; Conservação.

Abstract:
The Santo Antônio Cemetery, located in Vitória (ES), constitutes an important territory of public sculpture and cemetery art in the state of Espírito Santo. In this sense, the article analyzes the cemetery as a public space of symbolic significance, highlighting its sculptural and ornamental collection as an expression of public art and collective memory. The historical process of the cemetery's creation, its funerary typologies, and spatial organization are presented, as well as the main challenges related to the preservation and conservation of the artworks. The research highlights the vulnerability of this heritage to the effects of time, lack of adequate maintenance, theft, and vandalism. The importance of inventorying and conserving funerary sculptures is emphasized as a fundamental strategy for safeguarding Espírito Santo cemetery art and urban memory.

Keywords: *cemetery art. Public sculpture; Cultural heritage; Collective memory; Preservation. Conservation*

..

Introdução

Este artigo é parte integrante de um projeto de pesquisa realizado desde 2017 no LEENA[40], coordenado e supervisionado pelo professor Drº. Aparecido José Cirillo. Tratando-se da importância em evidenciar à arte cemiterial como território da escultura pública no estado do Espírito Santo e os desafios de preservação e conservação das esculturas presentes no Cemitério de Santo Antônio, ES. A arte pública se configura como uma manifestação expressiva que ultrapassa os limites dos museus e das galerias, ocupando ruas e praças da cidade e promovendo o encontro entre a criação artística e o cotidiano dos cidadãos, sendo considerado um grande museu a céu aberto. Assume um papel ativo na construção de sentidos, no debate público entre à estética, cultura e na preservação da memória coletiva, ao mesmo tempo em que estimula a reflexão crítica sobre o território urbano e seus símbolos. De acordo com Deutsche (1992) o espaço público também se trata de uma interação social e política. Deste modo, pode-se afirmar que o cemitério de Santo Antônio integra o espaço público da memória coletiva, possibilitando a compreensão da sociedade na qual estes símbolos estão inseridos. Assim, "o monumento deixa de ser uma peça arqueológica (um môno), para se tornar num feixe de significados e de memórias, que traçam a sua própria vida e ajudam a determinar o seu sentido transhistórico e metalinguístico" (Abreu, 2005, p.60). Assim, pode-se enquadrar os cemitérios, pois a arte pública funerária pode transmitir inúmeros símbolos e significados, e serem interpretados através da sociedade ou da cultura em que estão inseridos, religião, hábitos, características ou gestos do que a pessoa falecida foi um dia. Desta forma, Carvalho (2010, p.551) concorda que "as esculturas funerárias participam de um segmento de arte pública, e são produtos genuínos de artistas e artífices, que cada vez mais tem obtido reconhecimento no repertório cultural das cidades". Nesse sentido, é importante ressaltar a importância da conservação e manutenção desses ambientes, como forma de preservar a história, a memória e a beleza escultórica presente na arte cemiterial, para as futuras gerações.

O objeto de pesquisa analisado foi o espaço público do cemitério de Santo Antônio em Vitória, Espírito Santo. Sendo exposto neste artigo os desafios de preservação e conservação deste patrimônio diante da falta de manutenção, infraestrutura e segurança do local. Trazendo a importância da catalogação, registros fotográficos, artigos científicos, entrevistas e matérias em jornais impressos ou online no estado, de forma que seja apresentado as inúmeras dificuldades que podem ser encontradas neste território público. Desta maneira, será proposto sugestões e métodos a fim de garantir o progresso e as devidas melhorias neste território.

[40] Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte, localizado na Universidade Federal do Espírito Santo.

Surgimento e desenvolvimento dos cemitérios no Brasil

Os cemitérios surgiram da necessidade de destinar um espaço específico aos mortos, que no Brasil até meados do século XIX, eram sepultados no interior ou nos adros das igrejas. Os primeiros campos Santos se caracterizavam por modestos agrupamentos de covas, dispostas com cruzes simples de madeira ou ferro, localizadas em anexos às edificações religiosas. De acordo com Borges e Carneiro (2017, p. 152), a construção de cemitérios a céu aberto "tornou-se prioridade no Brasil por um decreto imperial em 1828. Os primeiros cemitérios fundados fora dos espaços das igrejas ainda eram administrados por autoridades eclesiásticas e guardaram forte influência cristã em sua configuração". Assim, cada região do Brasil recebia as devidas orientações para que a população não realizasse enterros dentro das igrejas. Em 1801, o estado do Rio de Janeiro recebeu a ordem de Fernando José de Portugal, vice-rei e capitão-general do Estado do Brasil no Rio de Janeiro, proibindo os sepultamentos nas igrejas e prescrevendo orientações precisas para a construção de cemitérios extramuros nas cidades, transcrita abaixo:

> Envio muito saudar. Tendo chegado à minha real [...] huma muito atendível representação sobre os damnos, a que está posta a saude publicas, por se enterrarem os cadavares nas igrejas que ficão dentro das cidades populosas dos meus domínios [...] visto que os vapores, que [...] exhalão os mesmos cadaveres impregnando a atmosphera, vem a ser a causa, de que os vivos respirem hum ar corrupto, e inficionado; e que por isso estejão sujeitos, e muitas vezes padeção molestias epidemicas, e perigozas; E formando na minha real consideração hum objecto, em que tanto interessa a conservação da vida dos meus fieis vassalos: sou servido [...], que logo que receberdes esta carta regia, procurèis de acordo o bispo dessa diocese fazer construir em sitio separado dessa cidade do Rio de Janeiro, e cujo terreno não seja húmido mas levado dos ventos, principalmente no norte, e leste, hum, ou mais cemiterios, onde hajão de ser sepultadas, sem excepção, todas as pessoas, que falecerem, devendo ter o suficiente atensão, a fim de que não seja necessário abrirem-se as sepulturas, antes consumidos os corpos, que nellas se houverem depositado; sendo porem permittido a qualquer e familia, o formar, dentro dos mesmos cemitérios, hum carneiro sem luxo, onde possão enterrar-se os individuos, que pertencerem aquella familia e ficando prohibido, como com effeito prohibo que dentro dos templos se continue a dar sepultura aos cadaveres, logo que estiverem construídos os mencionados cemitérios. E porque convem, que estes edifícios, em razão do fim, à que são destinados, sejão exigidos, e conservados com a possivel decencia devereis ordenar que em cada hum delles, haja hum altar, em que se possa celebrar o santo sacrificio da missa e no qual se deva oficiar solemnemente no dia da commemoração dos defuntos; podendo tambem em cada cemitério haver hum capelão, que diga missas quotidiana pelos que alli se enterrarem o celebrar com mais [...] Escrita no palacio de [...] em quatorze de janeiro de mil oitocentos e hum (Aguiar, Fernando José de Portugal Marques de, 14 de jan. de 1801)[41].

[41] Aguiar, Fernando José de Portugal, Marques de, Carta régia a Fernando José de Portugal, vice-rei e capitão-general do Estado do Brasil no Rio de Janeiro, proibindo os sepultamentos nas igrejas. Biblioteca Digital Brasileira. 1752-1817. Disponível em: https://bdlb.bn.gov.br/acervo/browse?value=Aguiar,%20Fernando%20Jos%C3%A9%20de%20Portugal,%20Marques%20de,%201752-1817&type=author. Acesso em 22 de jan. de 2026.

Assim, estas medidas que deveriam ser tomadas em 1801, só se concretizaram quarenta e nove anos depois. Essa Carta Régia é extremamente significativa, já que traz muitos traços da mentalidade médica que começou a se desenvolver no século XVIII (SILVA, 2005, p. 18). Porém, de acordo com Borges e Carneiro (2017, p. 152), "a construção de cemitérios a céu aberto tornou-se prioridade no Brasil por um decreto imperial em 1828". O processo de secularização[42] dos cemitérios se concretizou com a Proclamação da República que ocorreu em 1890, sendo marcada pela luta de divisão entre Igreja e Estado (BORGES, 2018). Com isso, o encargo do cuidado com os mortos passou da igreja para os municípios. E mesmo diante da perda de influência política, a Igreja Católica se manteve como a principal guardiã dos dogmas religiosos referentes à morte (BORGES, 2018).

No Brasil, cada estado e município possui um ou mais cemitérios para guardar os corpos daqueles que ali jazem, esses locais podem ser classificados como tradicionais[43], parque ou jardins[44] e verticais[45]. Seguindo por uma visão cronológica das tipologias, os tradicionais são classificados por adquirirem uma valiosa herança artística e escultórica vista em diversos cemitérios do Brasil como: Cemitério da Consolação (SP), Cemitério São João Batista (RJ), Cemitério do Bonfim em Belo Horizonte (MG), Cemitério da Santa Casa em Porto Alegre (RS), Cemitério do Araçá em São Paulo (SP) e Cemitério de Santo Antônio em Vitória (ES) entre outros. Já os cemitérios do tipo parque ou jardins são dispostos com vegetação (árvores e gramados, possuindo uma lápide ao nível do chão). No Brasil podemos encontrar o Cemitério Parque Morumby em São Paulo (SP), Cemitério Parque da Colina em Belo Horizonte (MG), Cemitério Parque da Flores em Goiânia (GO), Cemitério Jardim da Paz, na Serra e Cemitério Parque da Paz, em Vila Velha (ES) entre outros. Sobre os cemitérios Verticais, de acordo com Capomaccio (2023) "o Brasil tem cerca de dez cemitérios verticais, sendo o maior deles na cidade de Santos, no litoral de São Paulo, justamente onde está enterrado o rei do futebol, Pelé". Desta forma, os cemitérios verticais têm se expandido progressivamente, já que a construção de novos cemitérios monumentais se mostra cada vez menos viável, considerando o crescimento populacional e a falta de espaço, bem como as restrições sanitárias associadas ao

[42] [...] nos atos relativos à morte: a secularização. O conceito de secularização não é fácil de ser operado. A secularização se afirma numa absorção da Igreja pelo Estado, que assume e garante o espírito cristão por meio da exigência e do cumprimento dos valores e da ética cristã (SILVA, 2005, p.41).

[43] Os cemitérios tradicionais ou monumentais contêm túmulos semi-enterrados, mausoléus, capelas com altar, crucifixos e imagens, e as esculturas do local são feitas de mármores e granitos, e geralmente com pouca ou nenhuma arborização (Oliveira, 2015).

[44] Cemitério-Parque ou jardim são cobertos por gramados e árvores, não possuindo no local qualquer construção ou esculturas. Os sepultamentos são feitos por tumulação e as sepulturas são identificadas por uma lápide pequena e ao nível do chão (Oliveira, 2015).

[45] Nestes cemitérios os corpos são colocados em lóculos (túmulos) organizados em andares de estruturas que se assemelham a prédios.

chorume e ao risco de contaminação do lençol freático (Leli *et al*, 2012)[46]. No que tange os cemitérios tradicionais ou monumentais, além da escassez de espaço e das atuais exigências legais de caráter ambiental para esse tipo de construção, outro desafio significativo é a preservação e a conservação, observa-se a recorrência de furtos e atos de depredação, situação frequentemente noticiada pela imprensa. Além disso, observa-se a problemática do abandono de túmulos, decorrente dos custos associados à sua manutenção[47].

Com a expansão dos cemitérios verticais, tipo parque ou jardins, os cemitérios monumentais que abrigam as esculturas funerárias tendem a se tornar cada vez mais escassos, o que reforça a importância da preservação dos monumentos e da memória dos que ali repousam. Esse processo pode ser observado nas cidades da região metropolitana de Vitória, no Espírito Santo, onde de forma gradual, os cemitérios tradicionais vêm sendo substituídos por cemitérios do tipo parque ou jardim que se apresentam como espaços de paz eterna e de adequação às normas ambientais, mas que possuem uma estrutura mais simplista.

Cemitério de Santo Antônio: território da escultura pública capixaba

No estado do Espírito Santo tem sido desenvolvido diversos projetos científicos no qual pesquisadores (mestrandos e doutorandos) exercem levantamentos de campo e bibliográficos acerca da grande produção escultórica presente na região capixaba. Através deste pressuposto a arte pública no estado tem se consolidado cada vez mais como um campo de extrema relevância que contribui para a valorização, preservação e debates sobre memória, identidade e ocupação do espaço urbano. Desta forma, o laboratório LEENA (UFES) têm caminhado com projetos sobre o universo da arte pública, explorando temáticas consideradas marginalizadas, incômodas ou pouco aceitas socialmente como por exemplo a escultura da Dona Domingas, feita pelo artista Carlo Crepaz, localizada em Vitória (ES), aos pés da escadaria do Palácio Anchieta, no centro da cidade, que presta homenagem a catadora de papel que se tornou uma figura popular e emblemática da capital capixaba. De acordo com Nunes; Miranda e Cirillo (2025, p.265), "Apesar de retratar imageticamente grande parte da população periférica de Vitória, a escultura, possui pouca receptividade social em função da percepção comum do "belo" por grande parte da população, não dialogando com o imaginário de beleza predominante". Da mesma forma, o laboratório também possui o projeto de pesquisa: Para além do kitsch e do grotesco: escultura espontânea capixaba no Eixo Rodoviário Leste-Oeste,

[46] LELI, I. T. *et al*. Estudos ambientais para cemitérios: Indicadores, áreas de influência e impactos ambientais**. Boletim de Geografia**, v. 30, p. 45-54, 2012. Disponível em http://dx.doi.org/10.4025/bolgeogr.v30i1.16348. Acesso em 27 set 2020.
[47] Segundo CARVALHO (2026), para fazer a manutenção correta do monumento, o ideal seria ter um profissional da conservação e restauração, o que também agregaria muito custo à manutenção do próprio cemitério.

que aborda o fenômeno artístico como integrante de um ecossistema urbano em suas práticas sociais e ambientais, com foco principal no estudo da arte pública no Espírito Santo, investigando sua origem e seu enquadramento artístico, que muitas vezes pode não agradar ao público no geral. Segundo Cirillo, Belo e Ciliane (2019, p. 30),

> não nasceram, possivelmente, algumas delas com a finalidade de rememoração ou saudação a algum feito histórico, mas parece estarem ganhando forte valor ambiental e parecem estar chamando a atenção para o seu entorno como paisagem, despertando os sentidos para a percepção de localidades que não seriam tomadas com efeito significativo aos sentidos dos passantes se não fosse a sua presença.

Entre os diversos projetos realizados no LEENA, a pesquisa sobre o cemitério de Santo Antônio, objeto deste artigo, faz parte de um contexto polêmico, no qual a fronteira entre o natural e o sobrenatural é guiada por uma série de dúvidas e medos em nosso meio social, é também um tabu, pois apesar da morte ser algo em que ser humano algum poderá evitar, e a sociedade cada vez mais tem se afastado de rituais funerários, consequentemente as esculturas ali presentes tem se deteriorado com o passar dos anos.

O Cemitério de Santo Antônio, objeto deste estudo, está localizado no bairro de Santo Antônio, em Vitória (ES), foi inaugurado em 1912, caracterizando-se como uma edificação novecentista. O bairro de Santo Antônio está situado no extremo oeste da cidade, às margens da Baía de Vitória, sendo reconhecido, segundo a Prefeitura Municipal de Vitória (PMV, 2026), como o mais antigo da capital.



Figura 1 – Vista aérea do Cemitério de Santo Antônio. Vitória (ES). 2017.
Com marcação das áreas A, B, C, D, E e F. O eixo vermelho marca a Avenida Santo Antônio. Fonte: Rodrigues (2021, p. 62)

O cemitério foi edificado mediante cortes no morro (figura 1), de forma que cada corte se assemelha a um pavimento/andar. Os espaços mais privilegiados e próximos à administração possuem maior valor em relação aos demais. Observam-se, ainda, diferentes tipologias de

sepulturas, como as simples, caracterizadas por covas rasas diretamente no solo. De acordo com informações disponíveis no site da Prefeitura de Vitória, o Cemitério de Santo Antônio é um local público municipal destinado ao sepultamento de todas as pessoas falecidas em Vitória/ES, bem como dos residentes do município que venham a óbito fora do território da cidade.

Além da área pública (áreas A, B e C), o cemitério conta com setores de caráter particular (áreas D, E e F). Esta delimitação ao longo da Avenida Santo Antônio (linha vermelha), indica a separação entre as áreas pública e privada (figura 1).

Preservação das obras

Apesar de sua notoriedade e relevância artística, histórica e cultural, o cemitério de Santo Antônio enfrenta a descaracterização de seus acervos por conta da ação das intempéries e episódios de furtos e depredações (roubos e vandalismo). Moradores de Vitória que realizam sepultamentos no Cemitério Santo Antônio relatam o problema que incluem o furto de placas de bronze, estátuas e até mesmo letras aplicadas nos jazigos como função de registrar dados do ente querido, são alguns dos objetos alvos de ladrões.

> Se chegarem aqui no dia 2 de novembro (Dia de Finados) e não encontrarem o que é seu, não fiquem surpresos", avisa a aposentada Eliane Castro, de 65 anos. Sua família mantém jazigos há décadas no cemitério. Mas, de 2015 para cá, ela relata problemas com os roubos e depredações. A família da dona de casa Carli Mufalani, de 60 anos, também tem tido problemas no cemitério. "Roubaram a porta de bronze do túmulo. Quase quebraram o granito, de tanta força que fizeram. Já roubaram as letras (fixadas no jazigo) e colocamos outras", relata Carli. Ela foi avisada sobre a depredação na última semana, após um conhecido que passou pelo local ter visto o vandalismo e identificar que o túmulo atacado era de uma família amiga (Borem, 2020).

Apesar da violação de túmulo ser considerada crime no Brasil[48], os ataques aos cemitérios continuam. Esta é uma triste realidade, sendo que, para além do prejuízo material, há também um ataque ao simbólico, as preocupações em manter todos esses anos de história que estão presentes nas esculturas fúnebres.

Este cenário é mediante a falta de infraestrutura e segurança do local, assim como a quase inexistência da manutenção das estruturas escultóricas que são atribuídas as famílias, desta forma, de acordo com Carvalho (2010, p.547), "a partir da terceira geração, existe um crescente desinteresse por manter este tipo de bem, uma vez que se apresenta dispendioso e que é cada vez mais defasado o costume de se possuir um grande jazigo familiar", desta forma, sob

[48] DP – Decreto lei n° 2.848 de 07 de dezembro de 1940. Art. 210 – Violar ou profanar sepultura ou urna funerária: pena de um a três anos e multa, por destruição, subtração ou ocultação de cadáver (NUCCI, 2003, p. 122).

o mesmo ponto de vista, Borges (2002, p. 120) enfatiza que, "[...] a relação entre o morto e seus descendentes sobreviventes vai-se esvaecendo aos poucos, alcançando quando muito, a terceira geração ascendente. Hoje os túmulos do fim do século XIX encontram-se nas mãos dessa geração, daí estarem eles descaracterizados", ou em situação lamentavelmente degradada, resultado do abandono progressivo, da ausência de políticas de preservação do cemitério e do enfraquecimento dos vínculos de memória familiar.

Conservação e manutenção

Por se tratar de um cemitério público[49], a responsabilidade pela conservação e manutenção das sepulturas recai sobre os proprietários dos túmulos (PMV, 2026). Quando as sepulturas apresentam sinais de deterioração, as famílias são notificadas para que realizem os reparos necessários, à execução dessas intervenções ocorrem somente após a publicação de edital específico para tal finalidade (PMV, 2026). As obras em jazigos podem ser realizadas de acordo com o proprietário do perpétuo, mediante publicação de edital e realização prévia da exumação dos restos mortais. Caso os familiares não atendam às determinações do edital de reparos, a administração avalia o estado de conservação do túmulo. Assim sendo, sepulturas com estruturas comprometidas ou presença de vegetação são consideradas abandonadas, podendo ser encaminhadas para leilão.

A conservação do conjunto funerário (túmulos, esculturas e ornamentos) também é diretamente impactada pela resistência dos materiais utilizados na construção dos túmulos e de seus elementos ornamentais. A ação do tempo (intempéries), aliada a ausência de manutenção, torna visível o processo de degradação de determinados materiais como bronze, mármore, cimento, sendo estes os principais materiais encontrados no Cemitério de Santo Antônio.

Além disso, o bronze além de ser alvo dos principais roubos pelo seu valor no mercado, quando exposto ao ar e umidade (caso não cuide e também não utilize os materiais necessários de limpeza), pode oxidar e desenvolver uma camada esverdeada (figura 2), já o mármore (figura 3) ou cimento (figura 4) exposto à poeira poderá apresentar manchas escuras em torno da mesma, ou ainda, exposto a chuvas constantes, pode ir perdendo seu aspecto liso e ir deteriorando-se até perder os traços mais finos de uma imagem ou de trechos escritos.

[49] Possuindo três alas particulares (área D, E e F) como demostrado na figura 01 deste artigo. A área D fica dentro do terreno maior onde fica a área pública, se separando apenas por um portão que normalmente fica aberto. Já as áreas E e F se encontram em um terreno externo, com portões e cadeados, sem acesso ao público geral.



Figura 02 – São José e menino Jesus no colo, Cemitério de Santo Antônio, Vitória (ES).
Fonte: Rodrigues (2017).

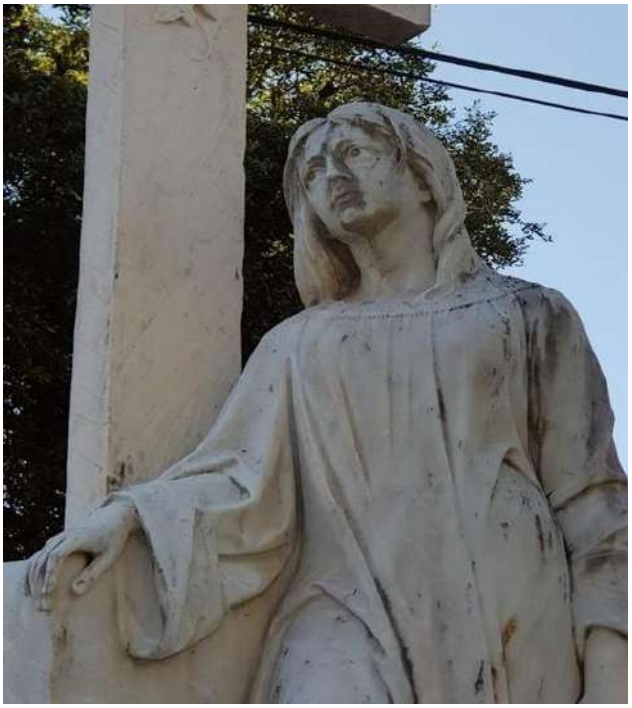


Figura 03 – Senhora de Vestido Longo, Cemitério de Santo Antônio, Vitória (ES). Fonte: Rodrigues (2017).



Figura 04 – Anjo adulto, Cemitério de Santo Antônio, Vitória (ES). Fonte: Rodrigues (2017).

Segundo Silva e Roeser (2003, p.333-334), a deterioração do monumento com o passar dos anos, sem o devido cuidado, a sujeira se acumula “nas junções entre os membros da escultura nádegas, interior das orelhas e da boca, próximo aos cabelos e parte inferior das pernas. Mais raramente, na junção da argamassa com o corpo ocorrem colônias de micro-organismos”, acarretando níveis elevados de umidade e o comprometimento da matéria escultórica do monumento.

Segundo Carvalho (2016), “para fazer a manutenção correta do monumento, o ideal seria ter um profissional da conservação e restauração, o que também agregaria muito custo à manutenção do próprio cemitério”.

Assim a manutenção desses monumentos exige mão de obra especializada, o que implica custos elevados no orçamento familiar. Em razão desse alto custo, observa-se com frequência o abandono dos túmulos ou a contratação de mão de obra não qualificada (com baixo custo), fator que contribui significativamente para a aceleração dos processos de degradação dos objetos. Em muitos casos, os familiares recorrem a prestadores de serviços de limpeza atuantes no próprio cemitério, os quais, muitas vezes utilizam produtos inadequados para

determinados materiais, ocasionando danos ao trabalho artístico ou mesmo a deterioração irreversível das peças.

Pelo exposto, embora o Cemitério de Santo Antônio seja o mais expressivo cemitério monumental do estado do Espírito Santo, pode-se afirmar que pouco tem sido feito no que tange a conservação e preservação deste acervo, e por consequência encontra-se sob risco iminente de destruição e perda. De fato, parte significativa deste imenso universo da arte, história e memória cemiterial encontra-se representada neste cemitério, que abriga sepulturas de personalidades de reconhecida relevância cultural, tais como o túmulo de Wilson Freitas (Piloto e Remador pelo Saldanha da Gama), Moacyr Avidos (Proeminente Engenheiro capixaba), Adélia Kothich (figura lendária e popular no estado), entre outros, os quais compartilham da tradição da arte funerária no Brasil.

Nesse contexto, o inventário das obras, esculturas e objetos funerários torna-se imprescindível para a preservação do conhecimento acerca do papel desses espaços monumentais e de um determinado modo de conceber a eternização e a passagem entre o mundo físico e o espiritual. Mais do que catalogar tais obras, esta pesquisa busca compreendê-las a partir de um conjunto amplo de significações e recorrências estéticas próprias da arte cemiterial brasileira, investigando signos e sentidos que vêm se perdendo à medida que a sociedade contemporânea se afasta da morte, do morrer e do exercício da memória daqueles que contribuíram para a construção do presente que nos sustenta.

Com base nesses resultados, evidencia-se a necessidade de firmar parcerias com grupos e/ou instituições engajados na preservação e conservação dessas obras de arte. Como exemplo desse tipo de projeto, pode-se citar a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em cooperação com o serviço funerário do município de São Paulo, que firmou o projeto Memória & Vida, voltado a conservação da arte tumular. Trata-se de curso oferecido aos servidores dos três principais cemitérios históricos da cidade: Consolação, Araçá e São Paulo, organizado pelo GEAAC[50]. O curso realizado em julho de 2016, abordou sob a perspectiva dos pesquisadores, conteúdos relacionados à educação patrimonial, às artes tumulares e aos principais materiais presentes nos cemitérios históricos paulistanos que se busca preservar, como rochas ornamentais, argamassas históricas e metais.

Da mesma forma, propõe-se a formalização de uma futura parceria com a Prefeitura Municipal de Vitória, seja por meio de universidades, empresas privadas ou órgãos públicos voltados a preservação da memória artística e cultural. Tal iniciativa deve contemplar a

[50] Grupo de Estudos em Arte e Arquitetura Cemiteriais.

relevância do acervo existente, bem como a necessidade da aplicação de técnicas apropriadas para a adequada conservação das obras. Ademais, indica-se a avaliação da possibilidade de tombamento de alguns túmulos nesse espaço, ou mesmo o tombamento do próprio cemitério como um todo.

No que diz respeito aos furtos e aos atos de vandalismo, mostra-se essencial o estabelecimento de políticas públicas destinadas a inibição dessas práticas. Observa-se ainda, a necessidade de sensibilização dos proprietários dos túmulos quanto a manutenção e limpeza contínua, trazendo consciência a cerca, da relevância da preservação da arte e da memória cultural na sociedade.

Recomenda-se um estímulo à apropriação social dos espaços cemiteriais, de modo que sejam reconhecidos e vivenciados pela população como lugares de memória, reflexão e fruição cultural, contribuindo para a ressignificação de sua imagem tradicionalmente associada ao caráter fúnebre. Nesse contexto, propõe-se ampliar o debate em torno de pesquisas acadêmicas, ações educativas, visitas mediadas, passeios culturais e eventos artísticos capazes de possibilitar novas formas de percepção e interpretação da arte cemiterial capixaba.

Práticas dessa natureza já se encontram consolidadas em cemitérios de diversos países e também no Brasil, especialmente no âmbito do turismo cultural. Como exemplo emblemático, destaca-se o túmulo de Evita Perón, localizado no Cemitério da Recoleta em Buenos Aires, Argentina, que atraí expressivo fluxo de visitantes de diferentes nacionalidades, configurando-se como importante referência turística e cultural para a cidade e incentivando o poder público a investir na conservação e preservação desse patrimônio. De acordo com Osman (2007, p.12). “O lazer e o turismo nesses locais também são uma forma de contribuição para sua preservação. Embora tímida no Brasil, essa inserção dos cemitérios como atrativos turísticos começa a despontar, voluntária ou involuntariamente” (OSMAN, 2007, p.12).

E é com esse olhar do que acontece nesses lugares que fica a sugestão de tal mudança para o cemitério de Santo Antônio.

Conclusão:

O cemitério de Santo Antônio configura-se como um território significativo da escultura pública no Espírito Santo, reunindo um expressivo acervo de obras tumulares que articulam arte, memória e identidade cultural. No entanto, a fragilidade de suas condições de conservação evidencia a urgência de políticas públicas voltadas à preservação desse patrimônio, bem como de ações educativas e técnicas que assegurem sua preservação como patrimônio cultural do estado. A valorização do cemitério como espaço de memória aliada a iniciativas de inventário,

conservação especializada e usos culturais, como o turismo patrimonial, mostra-se fundamental para evitar a perda irreversível dessas obras. Assim. Reconhecer o Cemitério de Santo Antônio como patrimônio cultural implica compreender seu papel histórico, artístico e simbólico na construção da memória coletiva capixaba.

Referências:

ABREU, J. G. Arte Pública e Lugares de Memória. **Revista da faculdade de Letras**. Ciências e Técnicas do Patrimônio. p. 215-234. Vol. IV. N° 7, setembro de 2005.

Aguiar, Fernando José de Portugal, Marques de, Carta régia a Fernando José de Portugal, vice-rei e capitão-general do Estado do Brasil no Rio de Janeiro, proibindo os sepultamentos nas igrejas. Biblioteca Digital Brasileira. 1752-1817. Disponível em: https://bdlb.bn.gov.br/acervo/browse?value=Aguiar,%20Fernando%20Jos%C3%A9%20de%20Portugal,%20Marques%20de,%201752-1817&type=author. Acesso em 22 de jan. de 2026.

BOREM, A. Cemitérios vão ficar fechados para visitação no fim de semana em Vitória. **A Gazeta.** Vitória, p. 1-1. maio 2020. Disponível em: https://www.agazeta.com.br/amp/es/gv/cemiterios-vao-ficar-fechados-para-visitacao-no-fim-de-semana-em-vitoria-0520. Acesso em: 25 set. 2020.

BORGES, M. E. **Arte funerária no Brasil, 1890-1930: ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto**. Editora C/Arte, 2002.

BORGES, M. E. Os cemitérios secularizados no Brasil: um patrimônio a ser preservado. In: El lado perverso del patrimônio Cultural. (compilado por) Yussef Daiberto Salomão de Campos e Jorge Alberto Kulemeyer. Belo Horizonte: **Arraes Editores**, pg. 313-330,2018.

BORGES, M. E.; CARNEIRO, M. A estatuária funerária no Brasil: um olhar indagador sobre as imagens de Jesus Cristo nos cemitérios brasileiros. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 9, n. 27, p. 151-170, 2017.

CAPOMACCIO, S. Cemitérios verticais ajudam na sustentabilidade e na otimização dos espaços públicos. **Jornal da USP**, São Paulo, 23 maio 2023. Disponível em: https://jornal.usp.br/atualidades/cemiterios-verticais-ajudam-na-sustentabilidade-e-na-otimizacao-dos-espacos-publicos/#:~:text=O%20Brasil%20tem%20cerca%20de,tempo%20por%20uma%20questão%20cultural. Acesso em: 22 jan. 2026**.**

CARVALHO, L. F. N. Arte funerária vem sendo abandonada e perde espaço para crematórios. UFGRS Ciência, 2016. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ciencia/arte-funeraria-vem-sendo-abandonada-e-perde-espaco-para-crematorios/. Acesso em: 22 jan. 2026.

CARVALHO, L.F.N. Entre a lembrança e o esquecimento: implicações do descaso patrimonial para a arte funerária do Rio Grande do Sul. 2010. XIX Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. **Anais**, ANPAP, 2010.

CIRILLO, J; BELO, M. G; Ciliane. C. Identidade e imaginalibidade na monumentalização de esculturas espontâneas. In: II Seminário Nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil: Local e global na arte pública, 2019, Campinas. **Anais** do II Seminário Nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil: Local e global na arte pública. Capinas, SP: IA/UNICAMP, 2018. v. 1. p. 25-34.

PMV. Prefeitura Municipal de Vitória**.** Cemitério de Santo Antônio. Disponível em: https://www.vitoria.es.gov.br/central/cemiterio-de-santo-antonio. Acesso em: 22 jan. 2026**.**

RODRIGUES, I. S. A morte em monumentos: uma reflexão sobre a Arte Cemiterial em Vitória/Espírito Santo. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) Universidade Federal do Espírito Santo/UFES, Vitória - ES, 2021.

RODRIGUES, I. S. Anjo adulto. Cemitério de Santo Antônio. Vitória, ES, 2017. Fotografia, figura 04. Acervo pessoal.

RODRIGUES, I. S. São José e menino Jesus no colo. Cemitério de Santo Antônio. Vitória, ES, 2017. Fotografia, figura 02. Acervo pessoal.

RODRIGUES, I. S. Senhora de Vestido Longo. Cemitério de Santo Antônio. Vitória, ES, 2017. Fotografia, figura 03. Acervo pessoal.

LELI, I. T. *et al*. **Estudos ambientais para cemitérios: Indicadores, áreas de influência e impactos ambientais.** Boletim de Geografia, v. 30, p. 45-54, 2012.

NUCCI, G. S. Código Penal Comentado. revista, atualizada e ampliada. São Paulo: **Revista dos Tribunais**, p. 122, 2003.

OLIVEIRA, K. F. Cemitérios como fonte potencialmente poluidoras. 43 f. Monografia (Especialização de Gestão Ambiental em Municípios) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Medianeira-PR, 2015.

OSMAN, S. A. Arte, história, turismo e lazer nos cemitérios da cidade de São Paulo. In: Primer Congresso de Ciências Aplicadas al Turismo, v.10, n.1, 2006, Buenos Aires, Argentina. p.12. 2007.

SILVA, É. A. da. O cotidiano da morte e a secularização dos cemitérios e Belém na segunda metade do século XIX (1850-1891). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC (Dissertação de Mestrado), 2005.

SILVA, M. E. S.; ROESER, H. M. P. Mapeamento de deteriorações em monumentos históricos de pedra-sabão em Ouro Preto. **Revista Brasileira de Geociências**, Ouro Preto – Minas Gerais, Volume 33, pag. 333 e 334, dez. 2003.

Uma Inteligência Natural: o corpo-terra de Celeida Tostes

A natural intelligence: the earth-body of Celeida Tostes

Profa. Dra. Isabela Nascimento Frade (PPGA-UFES)

Mestrando Giuliano de Miranda (PPGA-UFES/LEENA)

Doutoranda Fabíola Fraga Nunes (PPGA-UFES/LEENA)

Resumo:

Este artigo propõe uma reflexão aprofundada sobre a obra de Celeida Tostes a partir da noção de inteligência natural, compreendida como um modo de conhecimento que não se separa da matéria, do corpo e da experiência vivida. Parte-se do entendimento de que sua prática artística não se organiza a partir de um pensamento que antecede a ação, mas se constitui no próprio gesto, no contato direto com a terra e na relação sensível estabelecida entre corpo, matéria e tempo. A produção da artista afirma uma forma de pensamento que emerge da imanência, recusando a hierarquização entre ideia e fazer, sujeito e objeto, cultura e natureza, e propondo uma ética e uma estética fundadas na presença e na escuta da matéria, o barro.

Palavras-chave: celeida Tostes; Inteligência artificial; Inteligência natural; Barro; Arte contemporânea.

Abstract:
This article proposes an in-depth reflection on the work of Celeida Tostes based on the notion of natural intelligence, understood as a mode of knowledge that is inseparable from matter, the body, and lived experience. It starts from the understanding that her artistic practice is not organized from a thought that precedes the action, but is constituted in the gesture itself, in direct contact with the earth and in the sensitive relationship established between body, matter, and time. The artist's production affirms a form of thought that emerges from immanence, rejecting the hierarchization between idea and doing, subject and object, culture and nature, and proposing an ethics and an aesthetics founded on the presence and listening to matter, clay.

Keywords*: celeida Tostes; Artificial intelligence; Natural intelligence; Clay; Contemporary art.*

O mundo da Arte em transformação

O século XX foi marcado por profundas transformações nas concepções de arte, artista e obra, sobretudo a partir do momento em que diferentes movimentos passaram a tensionar os limites tradicionais dos gêneros artísticos. Em contextos distintos, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, artistas passaram a empregar o próprio corpo como suporte e meio de criação, instaurando experiências que extrapolavam o entendimento da obra como objeto autônomo. Happenings, performances, body art e outras práticas experimentais deslocaram o foco da materialidade estável para a ação, o tempo e a presença, questionando as definições convencionais de arte e problematizando sua objetificação. Nesse processo, a obra deixa de ser entendida como produto final e passa a ser concebida como acontecimento, experiência e relação. No campo teórico, essas transformações dialogam com o que Rosalind Krauss identificou como a expansão do campo da escultura, na qual os limites disciplinares se tornam instáveis e os artistas passam a operar em zonas híbridas, entre linguagens, suportes e temporalidades. A centralidade do corpo nesse contexto não se restringe à sua visibilidade, mas implica sua inscrição como agente sensível, capaz de produzir sentido a partir da experiência direta, da ação e da interação com o espaço e com o outro.

No Brasil, esse movimento assume contornos próprios entre as décadas de 1960 e 1970, período marcado por intensas experimentações artísticas, surgimento de novas mídias e linguagens e pela revisão crítica do papel do espectador. Artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica propõem uma arte que abandona a contemplação passiva e convoca o público à participação ativa. Nesse contexto, o corpo deixa de ser apenas tema ou representação e passa a constituir o próprio campo da obra. O objeto artístico, ao ser manipulado, vestido ou experimentado, só se completa na relação com o outro, dissolvendo a separação entre artista e espectador.

Nos Bichos, de Lygia Clark, por exemplo, a obra só se realiza plenamente quando o espectador age sobre ela, tornando-se sujeito de sua própria experiência. Em Hélio Oiticica, especialmente nos Parangolés, essa integração atinge um grau radical, no qual corpo e obra se fundem de maneira indissociável. Como afirmou o próprio artista, não se trata do corpo como suporte da obra, mas de uma incorporação mútua entre corpo e objeto, produzindo uma experiência cinestésica, fenomenológica e existencial. O registro dessas ações por meio da fotografia e do vídeo não substitui a experiência, mas evidencia o deslocamento do interesse da arte para o processo, o tempo e a vivência.

É nesse universo experimental que emerge a obra de Celeida Tostes, cuja produção se insere de forma singular nas discussões sobre corpo, matéria e processo. Atuando no campo da

cerâmica, da performance e da ação coletiva, a artista desloca o barro de sua condição tradicional de material técnico para afirmá-lo como parceiro ativo do fazer artístico. Seu trabalho não se limita à produção de objetos, mas se constrói na vivência do processo, no contato direto com a matéria e na integração entre corpo, terra e coletividade. O caráter experimental e inovador de sua obra estabelece parâmetros conceituais que, em muitos momentos, ultrapassaram a compreensão de parte do meio artístico de sua época, sem, contudo, diminuir a potência e a relevância de seu legado.

Celeida Tostes

Pra transgredir é preciso conhecer.
Celeida Tostes, 1990

A produção de Celeida Tostes (Figura 1) caracteriza-se por uma recusa à imobilidade e à ideia de obra encerrada em si mesma. Seu fazer é marcado pelo movimento contínuo, pela transformação e pela necessidade de interação. A obra vive da relação com o outro, seja ele o espectador, a comunidade ou a própria matéria. Nesse sentido, sua prática antecipa discussões que mais tarde



Figura 1 - Celeida Tostes, imagem do livro: Celeida Tostes, 2014.

seriam associadas à chamada arte relacional, ao compreender a criação artística como um campo de relações e não como objeto isolado.

Um dos momentos centrais de sua trajetória é a performance Rito de Passagem, na qual simbolismo e realidade se articulam por meio de uma experiência intensa de fusão entre corpo e barro. Nessa obra, a artista explora a argila não apenas fisicamente, mas sensorial e simbolicamente, estabelecendo um diálogo direto com a terra enquanto princípio feminino,

associado à fertilidade, à concepção, à origem e ao retorno. Elementos recorrentes em sua poética, como esferas, ovos, referências à Vênus e formas uterinas, apontam para percepções antropológicas e existenciais que atravessam sua produção.

> Despojei-me
> Cobri meu corpo de barro e fui.
> Entrei no bojo do escuro ventre da terra.
> O tempo perdeu o sentido de tempo.
> Cheguei ao amorfo.
> Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
> Não sei o que fui.
> Não sei onde estava. Espaço.
> A história não existia mais.
> Sons ressoavam. Saíam de mim.
> Dor.
> Não sei por onde andei.
> O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
> Transmutação.
> O espaço encolheu.
> Saí. Voltei.
> Celeida Tostes, 1979

Em Rito de Passagem (Figuras 2, 3, 4, 5, 6, 7), o processo assume papel central. Com o auxílio de assistentes, Celeida despe-se, envolve o corpo com a lama e se coloca em posição fetal dentro de uma urna de barro, que é posteriormente fechada. O gesto remete ao retorno ao útero, à origem e à possibilidade de renascimento. O rompimento da urna simboliza o parto, o início, instaurando uma experiência que articula vida e morte, contenção e liberação. Mais do que uma ação performática, trata-se de uma vivência existencial, na qual corpo e matéria se fundem em um acontecimento único, compartilhado com o espectador presente e, posteriormente, com aqueles que acessam a obra por meio de registros e relatos.

A própria artista reconheceu o caráter matricial dessa obra, relacionando-a diretamente à sua história de vida e à experiência de um retorno simbólico ao útero materno. Nesse sentido, Rito de Passagem inaugura uma compreensão da arte como experiência vivida, na qual o processo se sobrepõe ao objeto e a autoria se dilui na intensidade da vivência. A obra não se define por um resultado fixo, mas por um percurso aberto, no qual o início é perceptível, mas a conclusão permanece indeterminada.



Figuras 2,3,4,5,6,7 – Imagens do livro: Celeida Tostes 2014 – Performance Passagem, 1979 - Fotos: Henry Stahl

Essa lógica processual e relacional se estende a outras frentes de atuação da artista, como no projeto O Muro, iniciado em 1982. Nessa obra, Celeida rompe não apenas com protocolos tradicionais da cerâmica, ao optar pela produção de tijolos de adobe sem queima industrial, mas também com a lógica individual da autoria. O trabalho foi realizado de forma coletiva, envolvendo moradores do Morro do Chapéu Mangueira, alunos e colaboradores, em um verdadeiro mutirão artístico. A obra, composta por um muro de grandes dimensões, só se tornou possível pela ação conjunta de quase uma centena de pessoas, dissolvendo a distinção entre artista, ajudante e público.

A recusa inicial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em acolher a obra, sob a alegação de que os tijolos continham esterco em sua composição, evidencia as tensões entre arte institucionalizada e práticas que incorporam materiais e procedimentos associados ao

cotidiano e à marginalidade social. Paradoxalmente, a instalação do muro na entrada do museu ampliou sua visibilidade e impacto, reforçando o caráter crítico e político da obra. O Muro explicita a dimensão social e alquímica do fazer artístico de Celeida, no qual a experiência cotidiana das pessoas é indissociável do processo criativo.

Essa dimensão social atinge seu ápice no projeto desenvolvido no Morro do Chapéu Mangueira, onde a artista implementa o Programa de Formação de Centros de Cerâmica Utilitária em Comunidades de Periferia Urbana. Inserida em um contexto marcado pela ausência do poder público, precariedade de condições de vida e falta de perspectivas, a proposta de Celeida não se restringe ao ensino de um ofício. A cerâmica surge como ferramenta de subsistência, mas também como meio de resgate da memória, da identidade cultural e da autoestima dos moradores, muitos deles oriundos de regiões onde o uso do barro fazia parte do cotidiano. O projeto se estrutura a partir da colaboratividade e da troca entre mundos historicamente apartados, como favela e asfalto, academia e comunidade. Não se trata de transferência de técnicas, mas de despertar a criatividade latente, estimulando o encontro com as matérias-primas locais e com saberes já existentes. Durante as oficinas, sobretudo com mulheres, emergem memórias de infância, habilidades esquecidas e narrativas pessoais, catalisadas pela experiência coletiva do fazer. Com o avanço do projeto, o impacto social torna-se evidente. A produção de utensílios, panelas, tijolos e objetos diversos extrapola o âmbito econômico e produz uma verdadeira transformação subjetiva. O que se instala no Chapéu Mangueira é um processo de reconhecimento da própria capacidade criativa, frequentemente adormecida por condições de vida adversas. Outros artistas se somam à iniciativa, ampliando as linguagens e possibilidades, em um movimento que redefine a arte como prática de vida.

A consolidação desse trabalho leva à criação do Galpão de Arte, em 1983, construído com recursos da própria comunidade. O espaço torna-se sede do projeto, local de produção, encontros, oficinas e resistência. Mais do que um equipamento cultural, o Galpão se a firma como símbolo de pertencimento, memória e esperança. Mesmo com o afastamento gradual da artista, o projeto segue vivo, sustentado pela comunidade e pelo legado de uma prática que nunca se pretendeu encerrada. Paralelamente à atuação social, Celeida Tostes desenvolveu uma carreira acadêmica como professora universitária, levando para o ensino a mesma concepção processual de sua prática artística. Seu método pedagógico baseava-se na experimentação, no risco e na desconstrução de modelos pré-estabelecidos. O produto final era secundário; o percurso, a vivência e a liberdade criativa eram centrais. Essa abordagem influenciou profundamente o ensino artístico contemporâneo, ao valorizar o erro, o jogo e a ludicidade como elementos fundamentais do aprendizado.

Diante da amplitude de sua atuação, torna-se evidente que a obra de Celeida Tostes (Figura 8) não pode ser reduzida a uma única linguagem ou campo de atuação. Ceramista, performer, educadora e agente social, sua produção articula experiência, colaboratividade e processo como fundamentos de um fazer artístico comprometido com a vida, o barro, o corpo, a Terra...



Figura 8 - Celeida Tostes e o barro. Imagem do livro: Celeida Tostes, 2014.

A inteligência natural e o corpo terra

No contexto da arte contemporânea brasileira, observa-se um movimento de deslocamento progressivo do interesse formal para a experiência, o processo e a incorporação do corpo como campo ativo da obra. Esse movimento não ocorre de maneira homogênea, mas se manifesta em diferentes estratégias artísticas que questionam a autonomia do objeto e a centralidade da representação. É nesse horizonte que a obra de Celeida Tostes (Figura 9) se inscreve, distinguindo-se pela radicalidade com que assume a matéria como agente e não como suporte. A terra, em sua prática, não é meio subordinada à intenção do artista, mas instância que responde, impõe limites, condiciona gestos e participa da construção de sentido.

A argila, elemento recorrente em sua produção, apresenta-se como matéria primordial, carregada de memória geológica, cultural e simbólica. Seu estado instável, entre o sólido e o fluido, exige do corpo uma atenção contínua e um ajuste permanente. Trabalhar com o barro implica aceitar a transformação como condição e reconhecer que o resultado nunca é plenamente controlável. Essa relação desloca o entendimento tradicional da técnica, não como domínio absoluto da matéria, mas como prática de convivência com suas resistências. A técnica, nesse caso, não se define pela eficácia ou pela repetibilidade, mas pela capacidade de escuta e

adaptação. A noção de inteligência natural mobilizada neste artigo refere-se justamente a esse tipo de saber que se constrói na experiência sensível e incorporada. Trata-se de uma inteligência que não opera por abstração, cálculo ou antecipação total do resultado, mas que se manifesta na resposta do corpo às condições materiais do mundo. É um conhecimento situado, relacional e processual, que se desenvolve no tempo do fazer e não pode ser separado do contexto em que ocorre. Diferentemente das formas de racionalidade instrumental que organizam grande parte das práticas contemporâneas, essa inteligência não busca eliminar a incerteza, mas conviver com ela.



Figura 9 - Celeida Tostes e o barro. Imagem do livro: Celeida Tostes, 2014.

A imanência constitui um eixo fundamental para compreender a prática de Celeida Tostes. O sentido de sua obra não se encontra fora da ação, nem em um conceito a ser ilustrado, mas se produz no próprio encontro entre corpo e matéria. A argila não é moldada para representar algo exterior a ela, mas para tornar visível e sensível a própria relação que se estabelece no ato de trabalhar. O gesto artístico não se apresenta como execução de um plano prévio, mas como resposta a um campo de forças no qual corpo e terra se afetam mutuamente. Nesse processo, o corpo não atua como instância soberana, mas como parte de um sistema relacional. O peso da argila, sua umidade, sua temperatura e sua resistência produzem respostas sensoriais que orientam o gesto. Criar implica ajustar-se continuamente às transformações da matéria, aceitar interrupções, colapsos e desvios. Essa dinâmica instaura uma temporalidade própria, distinta da lógica produtivista, baseada na aceleração e na eficiência. O tempo do barro é lento, exige espera, cuidado e atenção, e nesse ritmo se constrói uma experiência que é ao mesmo tempo estética e existencial.

A dimensão existencial do fazer artístico torna-se ainda mais evidente nas práticas performativas desenvolvidas pela artista, nas quais o corpo deixa de ser apenas aquele que manipula a matéria para tornar-se também aquele que é envolvido, coberto, contido ou atravessado por ela. Nessas experiências, o corpo se submete a condições de vulnerabilidade que suspendem as separações habituais entre interior e exterior, proteção e exposição. Não se trata de representação simbólica, mas de vivência concreta, na qual o corpo experimenta fisicamente a proximidade radical com a terra. Essas ações podem ser compreendidas como experiências liminares, nas quais o corpo atravessa estados de transição que produzem deslocamentos perceptivos e afetivos. O caráter ritual dessas práticas não se vincula à repetição de uma tradição codificada, mas à criação de situações em que o corpo é retirado de sua posição cotidiana e conduzido a um estado de atenção intensificada. A terra atua como mediadora desse processo, não como cenário, mas como substância ativa que participa da transformação do corpo. O rito de passagem, nesse contexto, não opera como encenação, mas como experiência. A passagem não é simbólica, mas vivida. Ao submergir, cobrir-se ou confinar-se na argila, o corpo se entrega a um estado de interiorização que implica perda de controle e suspensão das referências usuais. Essa entrega não se confunde com passividade, mas com uma forma específica de ação que aceita a dependência e a coimplicação com a matéria. A inteligência natural manifesta-se aqui como capacidade de habitar esse estado de incerteza sem buscar resolvê-lo pela abstração.

A prática de Celeida Tostes não se limita, contudo, à esfera individual. Em diferentes momentos de sua trajetória, a artista desloca seu trabalho para contextos coletivos, envolvendo grupos e comunidades em processos criativos baseados no trabalho com o barro. Nessas experiências, a matéria assume uma função social, tornando-se mediadora de encontros, trocas e construções compartilhadas. O gesto de modelar a terra deixa de ser ação solitária e passa a configurar-se como prática relacional. Nesses contextos, a criação artística se afasta da lógica autoral tradicional e se aproxima de uma ética da convivência. O valor da obra não reside no objeto final, mas no processo vivido em conjunto, no tempo compartilhado e nas relações que se estabelecem durante o fazer. O barro, ao exigir cuidado, paciência e atenção, cria condições para uma escuta mútua que desloca hierarquias e favorece a participação. A inteligência natural emerge, então, como forma de consciência coletiva, construída na interação entre corpos mediados pela matéria. Essas práticas coletivas também produzem um questionamento profundo dos modos de produção e transmissão do conhecimento. O aprendizado não se organiza a partir da explicação abstrata ou da instrução vertical, mas se constrói na experiência compartilhada. O saber não é algo a ser transferido, mas algo que se produz no fazer. O barro ensina pela resistência, pela fragilidade e pela transformação contínua, exigindo do corpo uma

atenção que não pode ser delegada ou automatizada. Esse modo de aprendizagem contrasta fortemente com os modelos educacionais e produtivos que privilegiam a eficiência, a padronização e a mensuração de resultados. Na prática de Celeida Tostes, o erro não é falha a ser eliminada, mas parte constitutiva do processo. A instabilidade da matéria ensina a lidar com o imprevisível e a aceitar a incompletude como condição. Trata-se de um aprendizado que se dá no corpo e que não pode ser plenamente traduzido em linguagem ou codificado em sistemas formais.

Em um contexto histórico marcado pela crescente virtualização das relações e pela mediação tecnológica da experiência, a obra da artista adquire uma dimensão crítica particular. A insistência na materialidade, no peso da terra e na presença do corpo pode ser compreendida como gesto de resistência à abstração generalizada. A inteligência natural que atravessa sua prática não se deixa converter em dados nem simular por sistemas algorítmicos, pois depende da experiência vivida, do contato direto e do risco inerente à relação com a matéria. Essa resistência não se configura como rejeição da tecnologia em si, mas como afirmação de uma dimensão da experiência que não pode ser substituída por mediações técnicas. O corpo em contato com a terra produz um tipo de conhecimento que escapa à lógica do cálculo e da previsibilidade. Trata-se de uma inteligência que se constrói na presença e que exige envolvimento total, tanto físico quanto afetivo. Nesse sentido, a obra de Celeida Tostes propõe uma reflexão sobre os limites das formas contemporâneas de racionalidade.

A relação estabelecida com a argila implica também uma ética específica. Trabalhar com a terra exige cuidado, respeito aos seus tempos e reconhecimento de suas fragilidades. Ao mesmo tempo, exige abandono, no sentido de aceitar a perda de controle e a possibilidade do fracasso. Essa tensão entre cuidado e abandono atravessa toda a prática da artista e configura uma ética do fazer que se opõe à lógica de dominação da natureza. A matéria não é explorada, mas acompanhada em seus processos. A argila carrega consigo uma memória profunda, que atravessa escalas temporais distintas. Ela remete tanto a processos geológicos de longa duração quanto a práticas culturais ancestrais ligadas à construção, ao abrigo e ao ritual. Ao trabalhar com essa matéria, a artista ativa essas camadas de memória, conectando o presente da experiência artística a temporalidades que excedem o tempo humano. A obra torna-se, assim, acontecimento situado, enraizado em territórios específicos e atravessado por histórias coletivas. Essa dimensão territorial reforça a compreensão da prática artística como situada e relacional. O lugar, a comunidade envolvida e as condições materiais do contexto influenciam diretamente o processo criativo. Não se trata de uma poética universalizante, mas de uma prática que se constrói a partir das especificidades de cada situação. A inteligência natural manifesta-

se, nesse sentido, como saber localizado, atento às condições concretas do mundo e às relações que nele se estabelecem.

Ao longo de sua trajetória, Celeida Tostes desenvolveu uma obra que escapa a classificações rígidas. Sua prática atravessa escultura, performance, ação coletiva e pedagogia, sem se fixar definitivamente em nenhuma dessas categorias. O que mantém a coerência de sua produção é a relação profunda com a terra e a afirmação de um saber que nasce do corpo em experiência. A inteligência, aqui, não é atributo exclusivo da mente, mas qualidade distribuída entre corpo, matéria e contexto. Diante dos desafios contemporâneos impostos pela aceleração tecnológica e pela abstração crescente da experiência, a obra de Celeida Tostes oferece uma contribuição fundamental para o pensamento sobre arte e existência. Ao reafirmar a centralidade da matéria, do corpo e da experiência sensível, sua prática aponta para modos de vida que resistem à desmaterialização do mundo. A inteligência natural que atravessa sua obra não se apresenta como nostalgia de um passado pré-tecnológico, mas como proposição crítica e atual de outras formas de pensar, criar e habitar o mundo, nas quais o gesto, o afeto e a experiência vivida permanecem irredutíveis. Ao avançar nessa reflexão, torna-se necessário situar a prática de Celeida Tostes em relação às transformações mais amplas nas estruturas organizacionais da materialidade no pensamento contemporâneo. Se, durante grande parte da modernidade, a matéria foi concebida como recurso disponível à manipulação técnica, a obra da artista desloca essa compreensão ao tratar a terra como instância de interlocução. Esse deslocamento não é apenas estético, mas epistemológico, pois implica reconhecer que o conhecimento não se produz exclusivamente por operações abstratas, mas também por meio de relações sensíveis, corporais e situadas. A matéria deixa de ser aquilo que recebe forma e passa a ser aquilo que participa ativamente da constituição do sentido.

Esse reposicionamento da matéria aproxima a prática da artista de debates contemporâneos que problematizam a centralidade do humano como agente exclusivo de ação e pensamento. Ao insistir na escuta da terra, sua obra tensiona concepções antropocêntricas que sustentam tanto a lógica produtiva quanto a organização do conhecimento científico e técnico. O corpo humano, longe de ocupar uma posição soberana, aparece como parte de um sistema relacional mais amplo, no qual a ação se distribui entre diferentes agentes, humanos e não humanos. Essa redistribuição da agência redefine também o papel do artista, que deixa de ser aquele que controla o processo para tornar-se aquele que se deixa afetar por ele. Nesse sentido, a prática artística analisada aqui pode ser compreendida como um exercício contínuo de descentramento. O corpo que trabalha a argila não se impõe sobre ela, mas aprende a reconhecer seus sinais, suas resistências e seus tempos próprios. Esse aprendizado não ocorre por meio da

instrução formal, mas pela repetição atenta do gesto, pela observação das transformações da matéria e pela disposição em rever decisões a cada etapa do processo. Trata-se de um modo de fazer que valoriza a atenção prolongada e a presença, qualidades cada vez mais raras em um contexto marcado pela aceleração e pela fragmentação da experiência.

A temporalidade instaurada por esse tipo de prática contrasta radicalmente com os regimes de tempo que organizam a produção contemporânea. Enquanto a lógica industrial e tecnológica privilegia a rapidez, a previsibilidade e a otimização dos resultados, o trabalho com a terra exige espera, interrupção e retorno. A argila impõe pausas, solicita cuidados constantes e reage de forma imprevisível às intervenções humanas. Essa temporalidade não linear introduz uma dimensão ética no fazer artístico, ao exigir do corpo uma disposição para desacelerar e permanecer no processo mesmo quando não há garantias de êxito. Esse compromisso com o tempo da matéria também produz efeitos sobre a percepção do espaço. O espaço da criação deixa de ser apenas o local onde a obra é realizada e passa a configurar-se como ambiente relacional, no qual corpos, objetos e materiais coexistem em tensão. O ateliê, o espaço expositivo ou o espaço comunitário tornam-se campos de experiência nos quais a obra não se encerra em um objeto delimitado, mas se espalha pelas relações que ali se estabelecem. A obra, nesse sentido, não ocupa o espaço; ela o produz. Essa produção do espaço como campo relacional torna-se particularmente evidente nas experiências desenvolvidas em contextos coletivos. Ao trabalhar com grupos, a artista cria situações nas quais o fazer artístico se confunde com a construção de um território comum. O barro, compartilhado entre diferentes mãos, funciona como mediador de relações, permitindo que histórias, memórias e experiências distintas se encontrem sem a necessidade de um discurso unificador. A matéria torna-se linguagem comum, capaz de acolher diferenças sem anulá-las.

Nessas situações, o gesto artístico opera como prática de escuta coletiva. O ritmo do trabalho com a terra cria um tempo compartilhado que favorece a atenção ao outro e a suspensão de hierarquias prévias. Não há um saber que antecede o processo e que deva ser transmitido; o conhecimento emerge de o próprio fazer, da observação mútua e da experimentação conjunta. Essa dinâmica redefine a noção de autoria, deslocando-a de uma perspectiva individual para uma dimensão relacional, na qual a criação é resultado de um campo de forças coletivo. Esse aspecto relacional da prática artística também permite pensar sua dimensão política para além das formas tradicionais de engajamento. Em vez de operar por meio da representação de temas ou da veiculação de mensagens explícitas, a obra atua no nível das relações e das formas de convivência. Ao propor modos de fazer baseados na escuta, no cuidado e na partilha, ela ensaia alternativas às lógicas competitivas e instrumentais que organizam grande parte da vida social

contemporânea. A política, nesse caso, não se manifesta como discurso, mas como prática cotidiana de relação com o outro e com a matéria.

A escolha da terra como elemento central dessa prática não é neutra. Historicamente associada ao trabalho manual, às práticas ancestrais e às formas de conhecimento desvalorizadas pela racionalidade moderna, a argila carrega uma carga simbólica que atravessa questões de classe, gênero e território. Ao reativar essa matéria no campo da arte contemporânea, a artista promove uma revalorização de saberes corporais e sensíveis que foram sistematicamente marginalizados. Esse gesto não se apresenta como recuperação nostálgica, mas como afirmação da atualidade desses saberes em um contexto de crise ambiental, social e epistemológica. A relação com a terra também convoca uma reflexão sobre a dimensão ecológica da prática artística. Ao tratar a matéria como parceira e não como recurso, a obra propõe uma ética de coexistência que se opõe às formas predatórias de exploração da natureza. Essa ética não se formula em termos abstratos, mas se constrói na experiência concreta do fazer, no reconhecimento dos limites da matéria e na aceitação da interdependência entre humano e ambiente. A inteligência natural, nesse sentido, pode ser compreendida como inteligência ecológica, fundada na capacidade de perceber e responder às condições do meio.

Essa perspectiva ecológica amplia ainda mais o alcance da obra, conectando-a a debates contemporâneos sobre sustentabilidade, modos de vida e futuro. Em um cenário marcado pelo esgotamento de recursos e pela intensificação das crises climáticas, a insistência em práticas que valorizam o cuidado, a lentidão e a atenção à matéria adquire um caráter prospectivo. A obra não oferece soluções técnicas, mas propõe deslocamentos sensíveis que podem influenciar a maneira como nos relacionamos com o mundo material.

A dimensão sensorial da prática artística analisada aqui também merece atenção específica. O trabalho com a argila envolve tato, peso, cheiro, temperatura e resistência, ativando um campo perceptivo que vai além da visão, sentido historicamente privilegiado na tradição ocidental da arte. Ao convocar o corpo inteiro para a experiência, a obra questiona hierarquias sensoriais e amplia as possibilidades de percepção. O conhecimento produzido não é apenas cognitivo, mas sensório-motor, inscrito no corpo e difícil de traduzir em linguagem. Essa dificuldade de tradução não deve ser compreendida como limitação, mas como característica constitutiva desse tipo de conhecimento. A inteligência natural não se presta à formalização completa, pois depende da experiência direta e da presença. Isso não significa que ela seja irracional ou obscura, mas que opera segundo uma lógica distinta daquela que organiza os sistemas formais de conhecimento. Trata-se de um saber que se manifesta na prática e que se transmite, sobretudo, pela experiência compartilhada.

Ao longo do tempo, essa prática constrói uma coerência que não se baseia na repetição de formas ou procedimentos, mas na persistência de uma atitude frente ao mundo. Essa atitude envolve disposição para o contato, abertura ao imprevisível e compromisso com a experiência. A obra, nesse sentido, não se apresenta como conjunto fechado, mas como campo em constante atualização, no qual cada ação reativa questões anteriores sob novas condições. Essa abertura permanente impede que a prática se cristalize em estilo ou método fixo. A relação com a terra permanece como eixo, mas as formas que essa relação assume variam conforme o contexto, o momento e os corpos envolvidos. Essa variabilidade não compromete a consistência da obra; ao contrário, é precisamente ela que garante sua vitalidade. A inteligência natural manifesta-se, aqui, como capacidade de adaptação e reinvenção contínua, sem perda de profundidade.

Ao considerar o conjunto dessa produção, torna-se possível afirmar que sua relevância não reside apenas no campo da arte, mas também no modo como contribui para repensar as relações entre corpo, conhecimento e mundo. Em um contexto marcado pela crescente abstração da experiência e pela mediação tecnológica das relações, a insistência na materialidade e na presença oferece um contraponto fundamental. A obra afirma que há dimensões da experiência que não podem ser reduzidas a dados, modelos ou simulações, pois dependem do envolvimento direto do corpo com o mundo. Essa afirmação não se coloca como oposição simplista entre natureza e tecnologia, mas como convite à reflexão sobre os limites de determinadas formas de racionalidade. A inteligência natural proposta aqui não substitui outras formas de conhecimento, mas revela aquilo que elas tendem a obscurecer. Trata-se de uma inteligência que reconhece a vulnerabilidade como condição, a dependência como dado e a relação como fundamento.

Ao final desse percurso analítico, pode-se compreender a obra de Celeida Tostes como uma investigação contínua sobre o que significa pensar com o corpo e com a matéria. Sua prática afirma que o conhecimento não é exterior à vida, mas se produz no próprio ato de viver, de fazer e de se relacionar. A terra, longe de ser apenas tema ou material, torna-se campo de pensamento, memória e transformação. A inteligência natural que emerge dessa relação aponta para modos de existência que resistem à abstração totalizante e reafirmam a densidade sensível da experiência humana em sua inseparabilidade do mundo material.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict. Introdução. In: Nação e consciência nacional. São Paulo: Ática, 1989.

ARANTES, A. A. O que é cultura popular. 14.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, SP. Editora: Schwarcz (Companhia das Letras). 2008.

BRETT, Guy. Maciel, Kátia (org.). Brasil Experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos. Trad. Renato Rezende. RJ: Contra Capa, 2005, p. 57.

COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel (Organizadores). Celeida Tostes. Rio de Janeiro, RJ. Editora: Aeroplano. 2014.

DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos – Guia enciclopédico da arte moderna. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, SP. Editora: Cosacnaify, 2005, p.242.

GELL, Alfred. Arte e agência – Uma teoria antropológica. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. Ubu Editora, 2018.

TOSTES, Celeida de Moraes. A esmaltação em metal. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1974.

_____. *Memorial da Prova para Professor Titular / EBA-UFRJ*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

Vida e obra de Murray Schafer: trânsitos pela música e pelo desenho

Life and work of Murray Schafer: transits through music and drawing

Samuel de Oliveira Costa (UFES)

Alexandre Siqueira de Freitas (UFES)

Resumo:

Este artigo investiga a relação entre música e desenho na trajetória de Murray Schafer (1933-2021): compositor, educador e teórico da ecologia acústica, e adepto da bricolagem. O estudo analisa como aspectos biográficos revelam sua poética que funde o sonoro e o visual. Identifica-se em Schafer a postura do *bricoleur*, que combina saberes distintos e tensiona as fronteiras entre a música e as artes visuais. Destaca-se sua abordagem singular à notação musical, marcada por grafismos e desenhos que ampliam as possibilidades artísticas e configuram uma estética híbrida. Ao examinar seus textos fundamentais e o conceito de paisagem sonora (*soundscape*), nota-se um processo criativo pautado na valorização da descoberta e da experimentação, que situa a obra de Schafer como um exemplo de prática que rompe fronteiras disciplinares e desafia classificações convencionais.

Palavras-chave: *murray Schafer; Processo criativo; Interarte; Paisagem sonora; comparatismo.*

Abstract:

This article investigates the relationship between music and drawing in the trajectory of Murray Schafer (1933–2021): composer, educator, acoustic ecology theorist, and practitioner of bricolage. The study analyzes how biographical aspects reveal a poetics that fuses the sonic and the visual. The stance of the *bricoleur* is identified in Schafer, combining distinct fields of knowledge to stretch the boundaries between music and the visual arts. The text highlights his singular approach to musical notation, characterized by graphic elements and drawings that expand artistic possibilities and constitute a hybrid aesthetic. Through an examination of his seminal texts and the concept of *soundscape*, the research reveals a creative process grounded in the value of discovery and experimentation, positioning Schafer's work as an exemplary practice that breaks disciplinary borders and conventions.

Keywords: *murray Schafer; Creative process; Interart; Soundscape; Comparatism.*

Introdução

Neste texto, propomos investigar possíveis interseções entre música e desenho na obra do compositor canadense Raymond Murray Schafer (1933-2021). Estudioso do campo da ecologia acústica e da educação musical, Schafer desenvolveu uma abordagem particular para a notação musical, incorporando elementos visuais que transcendem os limites da escrita musical convencional. Este trabalho busca apresentar possíveis articulações entre duas modalidades artísticas – música e desenho – em sua produção, investigando não apenas suas partituras, mas também os fundamentos teóricos, conceituais e biográficos que possam vir a sustentar essa convergência.

Orientada por uma abordagem interdisciplinar e comparatista, fundamentada em referenciais teóricos que exploram a natureza da experiência estética e a relação entre diferentes formas de arte são destacadas neste trabalho, como bases teóricas os estudos de John Dewey sobre arte como experiência, as reflexões de Michel Serres sobre a fluidez entre as linguagens artísticas e as contribuições de Alexandre Siqueira de Freitas sobre o comportamento comparatista no processo criativo. Além disso, são analisados fatores sobre a Escola de Arte da Bauhaus, cujos princípios de síntese entre as artes visuais, design e música oferecem um importante referencial para a compreensão do uso de elementos visuais na obra de Schafer. Observada a citação à escola de arte alemã Bauhaus em *"A afinação do mundo"* (SCHAFER, 2011. p.18-19), a pesquisa busca observar como os conceitos e filosofias da respectiva escola de arte impactaram a vida e obra de Schafer, explorando seus princípios de integração entre diferentes formas de expressão artística e objetivos. Assim, a abordagem interdisciplinar da Bauhaus, que promovia a fusão entre artes distintas, pode oferecer um substancioso aporte para a compreensão de conceitos como o de *paisagem sonora*, mas também a relação entre som e imagem na obra de Schafer e influências desse movimento na estética contemporânea, bem como possíveis diálogos entre seus ideais e a experimentação gráfica presente nas partituras de Schafer.

Este trabalho está estruturado de forma a apresentar, de maneira clara e fundamentada, alguns aspectos em desenvolvimento na pesquisa de mestrado em Arte, na Universidade Federal do Espírito Santo. Neste trabalho são exploradas análises biográficas do artista, proporcionando um panorama amplo sobre a trajetória e práticas artísticas de Murray Schafer, a partir do exame de biografias, suas partituras, desenhos, registros de áudio de composições e textos reflexivos sobre o compositor. Pretende-se dar luz a um panorama dos meios que levaram Schafer a integrar elementos visuais e musicais, evidenciando como essas práticas dialogam com sua visão artística.

Ao propor uma investigação que articula música, desenho e processos criativos interdisciplinares, este estudo busca contribuir para os debates sobre a interseção entre as artes e ampliar a compreensão das inovações estéticas desenvolvidas por Schafer. A pesquisa também visa destacar a relevância de suas ideias para a educação musical contemporânea, destacando como sua abordagem comparatista pode inspirar novas formas de criação artística e de ensino da arte.

Schafer, um transeunte

Quer na docência universitária em música, no trabalho com estudantes da educação básica, na condução de um coral amador ou em sua prática criativa individual, percebe-se em Schafer a figura do *bricoleur* em seu espaço de liberdade, com base em Freitas (2021). Ele se revela como uma espécie de artesão do som, habilidoso e engenhoso, que opera analogamente ao comparatismo, como se buscasse remendar algo de forma improvisada, mas sempre com refinamento e inventividade. “Mesmo conhecendo a vulnerabilidade de seus saberes, ele persiste em sua tarefa. E seus meios, sempre inventados, improvisados, podem revelar-se como instrumentos originais e de fácil aplicação” (FREITAS, 2021, p. 92). Esse comportamento comparatista de Schafer, um compositor adepto da bricolagem, alinha-se ao estudo comparatista enquanto uma abordagem que fomenta o diálogo e o confronto entre práticas e as delimitações entre disciplinas artísticas (como música, literatura ou artes visuais), valorizando especialmente as obras que rompem fronteiras e desafiam classificações convencionais. Atento ao livro *O ouvido pensante* (SCHAFER, 2011), intui-se que o comportamento *bricoleur* de Schafer está relacionado à sua vida, obra, práticas artísticas em arte visual e música, além de práticas pedagógicas em música em diferentes contextos de ensino. Essa ampla relação evidencia que seu processo criativo opera como eixo central, de modo que são evidenciadas em sua vida e obra a valorização da exploração, da descoberta e da inovação com vistas à arte.

Assim, a partir dos principais livros de e sobre Schafer, que trazem o conceito de *paisagem sonora* concebido por ele, exemplos de práticas pedagógicas em música com estudantes da educação básica ao ensino superior, estudos sobre ecologia acústica, mas também considerando obras musicais suas e respectivas partituras, nota-se Schafer em constante trânsito entre a arte visual e a música. Tais partituras para as suas músicas fogem do modelo convencional de notação musical, estabelecendo-se assim uma maneira peculiar de escrita musical que envolve o desenho, arte visual, com o intuito de servir como referência para a interpretação musical, uma vez que, apenas a notação musical não comportaria tal possibilidade e estímulo – necessidades próprias da sua obra musical (Figura 1).

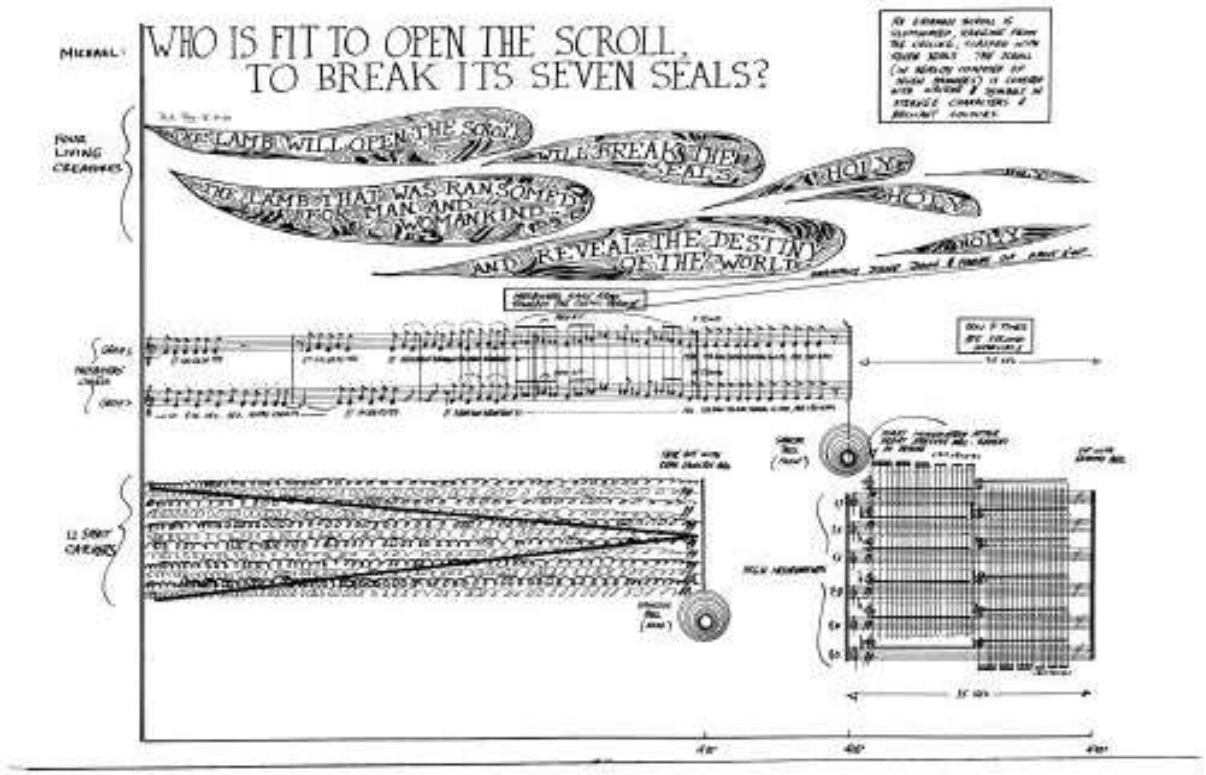


Fig. 1. Imagem da p. 14 da partitura de *Apocalypsis, Part One: John's Vision*
Fonte: http://www.mvdaily.com/articles/2000/07/schafer4.htm. Acesso em 31 mai de 2025.

> Para Schafer o aspecto visual das partituras tem duas serventias essenciais: primeiro, a representação dos eventos sonoros que não poderiam ser registrados em notação convencional de música. Segundo o uso decorativoL das imagens não estritamente relacionadas com a expressão musical, mas com a intenção evidente de interagir com o performer e a sua interpretação. (RUMSON, 2000[51]. Tradução minha.)

Essa maneira criativa de desenvolver desenhos ou grafismos prescritivos nas partituras, leva a crer que as suas obras refletem os anelos pelas artes visuais construídos em vários contextos ao longo de sua vida, adicionando uma especial camada para a compreensão do contexto que o levou a criar o neologismo *soundscape*[52], que em língua portuguesa é traduzido como *paisagem sonora*. Com essas exemplificações preambulares sobre como suas reflexões acerca do ambiente sonoro se articulam com sua prática composicional e com sua abordagem interdisciplinar, este dossiê busca apontar com realce a integração das artes visuais e musical – desenho e música – na vida e obra do compositor canadense Raymond Murray Schafer.

Interações na família e escola

[51] Copyright © 16 July 2000 Gordon Rumson, Calgary, Alberta, Canada.

[52] O conceito de *soundscape* (*paisagem sonora*, em portugês), proposto por R. Murray Schafer, constitui um marco na reflexão sobre a experiência auditiva, destacando a relação entre som, ambiente e percepção. Inicialmente concebido como uma resposta à crescente poluição sonora oriunda da Revolução Industrial e da Revolução Elétrica, o termo engloba a totalidade dos sons que compõem o meio ambiente, desde manifestações naturais até produções humanas e obras musicais. Schafer idealizou uma interdisciplina voltada para a harmonização das paisagens sonoras, integrando áreas como engenharia acústica, música e sociologia.

Mister em composição, amplamente conhecido como educador e escritor de livros e composições para jovens estudantes de música, tratado no campo da literatura como um *scholar* sério. Além disso, Raymond Murray Schafer é afamado como o autor de *A afinação do mundo*, como fundador da *World Soundscape Project* e protagonista da pesquisa em *paisagem sonora*, um estudo híbrido no contexto de uma interdisciplina dedicada a melhorar o ambiente acústico da vida humana. No entanto, Schafer não está imune a críticas. Segundo Adams (1983), não é raro observar referências desdenhosas sobre Schafer que o tratam como um compositor disruptivo que estaria mais preocupado com o desenvolvimento de conceitos ao invés de resultados concretos em composição musical, desprezando a prosperidade dos conhecimentos do passado. Já enquanto um educador musical, "embora nunca tenha atuado regularmente em escolas, tanto as de ensino fundamental e médio quanto as especializadas em artes ou música" (FONTERRADA, 2004, p. 50), há quem o rebaixe ao tratá-lo como autodidata, por sua conturbada formação acadêmica e abordagem não convencional nem metódica em sala de aula, parecendo apenas uma bagunça excitante[53], segundo Adams (1983). A desconsideração ganhava grau maior quando a crítica combinava os papéis de compositor e o de docente, principais ofícios de Schafer, pois algumas das suas consideradas melhores músicas, escritas para estudantes iniciantes, tornavam-se argumento para pressioná-lo. Também segundo Adams (1983), os críticos indicavam que Schafer os pararia ali, não fazendo nenhuma questão do desenvolvimento dos estudantes a partir do contato com um ensino de música sistemático, cujas avaliações geralmente são pautadas em disciplinas de acordo com parâmetros avaliativos e consolidação de habilidades, competências e conhecimentos estabelecidos progressivamente.

Suas práticas artísticas e docentes não convencionais remetem a precedentes de sua história. O ensaio biográfico feito por Peter Such (1971) reside em relatos importantes que vão desde seu tempo de escola, que mostram Schafer se opondo às ideias proferidas por seus professores, também passando por seu pobre desempenho acadêmico – segundo contestadores – e sua expulsão da Universidade de Toronto. Mas, ainda que esses fatores fossem omitidos, um conhecimento de sua obra ao longo de sua carreira é suficiente para apontar que sua obstinação e insistência peculiares em quaisquer disciplinas, musicais ou não, foram fundamentais para fortalecer sua poética artística.

Nascido em Sarnia, na província de Ontário, Canadá, no dia 18 de julho de 1933, Schafer foi criado e escolarizado em Toronto, a capital da respectiva província. Sua mãe era uma pianista amadora competente. Já seu pai, era contador de uma empresa petrolífera e

[53] "They get the impression that Schafer simply makes whoopee in the Music Room but that after a few exciting flings at this or that there is nothing more in his method." (ADAMS, 1983. p. 4)

demonstrava entendimento e simpatia pelas artes. Falando especificamente de piano, seu pai dedicou-se ao aprendizado do instrumento apenas para tocar o primeiro movimento da *Sonata para piano nº 14 "Ao luar"*, de Ludwig van Beethoven. O pai de Murray Schafer fez vários trabalhos de pintura em pastel quando jovem, e tal atividade influenciou a vida de seu filho de modo que a pintura foi seu primeiro grande amor artístico. Segundo a biografia de Adams (1983), até os 18 anos de idade Raymond Murray Schafer pretendia seguir carreira nas artes visuais. Such (SUCH *apud* ADAMS, 1983, p. 6) reconta uma conversa reveladora que Schafer teve com seu conselheiro escolar aos 15 ou 16 anos de idade:

> SCHAFER: Eu gostaria de ser pintor.
> CONSELHEIRO ESCOLAR: Um pintor de casas? Bem… isso é muito estável.
> SCHAFER: Não. Eu me refiro a outro tipo de pintor.
> CONSELHEIRO ESCOLAR: Ah. Bem. Você sabe que há muito dinheiro nas artes
> SCHAFER: Não. Eu não quis dizer um artista mercantil.
> CONSELHEIRO ESCOLAR: Ah. Você quer dizer pintor de retratos. Bem. Isso é um…
> SCHAFER: Não. Eu quero ser um pintor abstrato como Picasso.
> CONSELHEIRO ESCOLAR: Agora observe aqui, jovem rapaz. Você terá uma esposa e família e você precisará ser seu provedor. Como você vai sustentá-los com o tanto de dinheiro que conseguirá daquelas pinturas confusas?[54]

Na sua autobiografia *My life on earth and elsewhere* (SCHAFER, 2012), Schafer narra sobre um de seus acessos às artes visuais, em especial ao desenho e à pintura. Por volta de 8 ou 9 anos de idade, ainda no *elementary school*, ele começou a fazer histórias em quadrinhos para serem alugadas por 1 ou 2 *cents* a diária. Aparentemente, segundo seu próprio relato, os quadrinhos intitulados *Trigger Comics* eram populares o suficiente para que pudesse comprar com o lucro barras de chocolate, que custavam por volta de 5 *cents* na época. Com um slogan ousado[55], os livros de história em quadrinho de Schafer contavam histórias de heróis, como *Billy the Kid* (Figura 2), e eram elaborados a partir de contos similares transmitidos em programas de rádio. Schafer (2012) relata que cultivou o desenho em quadrinho por muitos anos.

---

[54] *MURRAY I'd like to be a painter. COUNSELLOR A house-painter? Well ... that's very steady ... MURRAY No. I mean the other kind of painter. COUNSELLOR Oh. Well. You know there's lots of money in commercial art if you're prepared ... MURRAY No. I didn't mean a commercial artist. COUNSELLOR Oh. You mean painting portraits. Well. That's a ... MURRAY No. I want to be an abstract painter like Picasso. COUNSELLOR Now look here, young man. You're going to have a wife and family and you're going to have to look after them. How are you going to support them with the kind of money you're going to make from those dizzy paintings?* (ADAMS, 1983, p. 6). Tradução minha.

[55] "You don't need a telescope! You don't have to look far. Just look for the Trigger symbol, your guarantee of Top Entertainment in Adventure and Humour" (SCHAFER, 2012, p. 13).



Fig. 2. *"Billy the Kid"*, dos quadrinhos de Murray Schafer

Fonte: Schafer (2012, p. 12)

A escola de educação básica trazia para Schafer memórias desagradáveis, uma vez que era incompreendido pelos professores nada simpáticos às suas ambições artísticas. Eles mesmos recomendaram em conjunto, por vezes, que Schafer deixasse a escola, considerando-o um completo fracasso. No *high school*, Schafer passou a ter rendimento insatisfatório em quase todas as disciplinas, exceto arte, embora tenha percebido que estava tendo dificuldades até mesmo nessa área no *11th grade* (SCHAFER, 2012, p. 15-17). Schafer chega a admitir que as notas que recebia variavam muito de um período letivo para outro, mesmo buscando organizar sua vida com vistas a um melhor desempenho escolar. Por ter participado de uma banda de música de escoteiros mirins como trompetista que, segundo ele, era musicalmente muito boa, optou por não fazer o curso de música ofertado na sua escola. Schafer (2012) declara que, nesse período e contexto de sua vida escolar, dedicou-se às artes visuais, produzindo algumas pinturas notáveis, bem avaliadas segundo ele, com base nas devolutivas de suas pinturas. Ele mesmo destaca uma delas, intitulada *Ecclesia Dei* (Figura 3), e sobre ela diz:

> Tentei retratar a Igreja de Deus permanecendo suprema por toda a eternidade. A história do mundo é representada em duas fases. O edifício em construção, no canto superior esquerdo, representa os anos prósperos da história, nos quais a cultura, a economia e a ciência floresceram, enquanto o edifício em chamas, à direita, representa os períodos de depressão, peste e guerra. Em meio a essa

> luta e turbulência, mesmo a menor das igrejas permanece suprema. As águas da enchente representam o fim do mundo se aproximando, levando a igreja para uma morada eterna no Céu, enquanto a pirâmide de corpos mutilados e ensanguentados, representando os pecados do mundo (*Peccata Mundi*), estremece de medo. A parede quebrada à esquerda foi sua última tentativa de conter a enchente. A figura solitária no centro, agarrada à cruz, é um pecador redimido." (SCHAFER, 2012, p. 17. Tradução nossa)

O respectivo trabalho artístico deixou sua professora de arte Higgins bastante empolgada, que entendeu, segundo Schafer, que algo significativo havia sido produzido na aula de arte. Na ânsia de compartilhar o resultado do seu estudante, a professora Higgins convidou o diretor escolar para ver a obra de Schafer. Para o desapontamento da professora e de Schafer, a reação do diretor não foi nada além de trivial (SCHAFER, 2012, p. 17). A pintura *Ecclesia Dei* foi feita em tinta têmpera de ovo, como relata Schafer (2012) – uma tinta feita por meio da mistura do pigmento com um aglutinante que, por sua vez, é feito a partir da mistura de água e, normalmente, gema de ovo.



Fig. 3. *Ecclesia Dei*, pintura de Murray Schafer

Fonte: Schafer (2012, p. 16)

Quando concluiu o *12th grade* do *high school*, seu histórico e desempenho escolar insatisfatórios não atendiam ao rigor da *13th grade* do sistema de educação de Ontário. Dessarte, Murray Schafer se deparou com o problema do que fazer nesse cenário. Sua professora de arte,

que sabia pouquíssimo de seu interesse em música, recomendou-lhe que tentasse ingressar na *Ontario College of Art*. Schafer conseguiu uma entrevista e levou consigo muitos dos seus desenhos e pinturas. Schafer (2012, p. 19-20) relata que o entrevistador olhou para as produções artísticas e, em seguida, para ele. "Você tem um problema com seu olho direito?" Schafer lhe respondeu que tinha um olho artificial. O entrevistador organizou os trabalhos artísticos de Schafer dentro do portfólio e não lhe recomendou a carreira de artista visual, por conta de sua condição oftalmológica. Desde então, Schafer relata que ficou pensativo sobre quantos artistas notáveis tinham condições oftalmológicas adversas – daltonismo ou, no caso de El Greco, miopia.

Voltando o olhar à ambição e interesse de Schafer desde a infância pelas artes visuais, é pertinente apontar um fator físico, do seu corpo, especificamente oftalmológico. Aos 8 anos de idade, após fracassos em algumas cirurgias, ele perdeu a visão de seu olho direito diagnosticado com glaucoma, o próprio órgão do sentido, e, por conseguinte, a condição de visão em perspectiva, uma vez que passou a ter visão monocular. As consequências e desdobramentos dessa perda irreversível são especulações que podem não ser elementares para a compreensão de sua poética, mas podem servir como um fator para observação de suas produções de arte visual já apresentadas neste trabalho. Em tom conjectural, também aparenta ser razoável para que seu interesse em artes visuais abrigasse um elemento de compensação, e que sua decisão e conversão tardia à música fosse influenciada por essa mesma condição oftalmológica e visual. Schafer nunca abandonaria as artes visuais. Suas composições recheadas de notações pictográficas comprovam.

O episódio com seu conselheiro educacional da escola pública de Toronto, assim como outros relativos à sua persistência obstinada, era visto pela escola e seus docentes como inconveniente arroubo da juventude, segundo a biografia feita por Adams (1983). Tais relatos deprimentes fazem com que não haja surpresa pelo que Schafer veio a fazer mais tarde para aplicar as reivindicações que considerava legítimas para o ensino das artes, quer nas instituições de educação básica como nas de ensino superior. Por último e ainda sobre sua família, o irmão de Raymond Murray Schafer, Paul, seguiu carreira profissional nas artes como administrador e teórico cultural, atuando como diretor assistente do *Ontario Arts Council*. Além disso, auxiliou na organização do programa de *Art Administration* da Universidade de York em Toronto (Adams, 1983).

Interações com a música, artes visuais e com a universidade

Até os 18 anos de idade, o gosto musical de Schafer foi fortemente pautado e influenciado pelas músicas *pop* transmitidas pela rádio de Toronto, mas aparenta-se que a

música estava longe de ser uma forma de arte pária para as artes visuais, sua primeira afinidade artística. A conversão de Schafer à música foi tardia e repentina. Não foi por meio do sistema educacional de Toronto, nem devido às aulas de piano que teve a partir dos 6 anos de idade com um professor de piano local, o Sr. Lindsay, e sua metodologia convencional de ensino do instrumento. Tampouco foi devido à sua experiência artística em música como cantor no coral de garotos da *Grace Church on-the-Hill,* dos 10 aos 18 anos de idade, nem às aulas de órgão que teve com o seu regente. Adams (1983) relata que o advento que transformou a relação de Schafer com a música, aconteceu numa manhã primaveril do mês de maio, em trânsito pelo campo no carro de sua família. O rádio do carro passou ao alcance da frequência de uma estação que transmitia o *concerto para piano nº 5: "Imperador"* de Beethoven. Schafer nunca havia escutado essa música e essa experiência foi para ele como uma conversão Paulina[56] à música clássica. Obviamente que não é intenção considerar apenas esse relato como o transformador da vida de Schafer com relação à música. Mas, é válido conjecturar que foi uma experiência com a arte de valor determinante, em termos de convencimento de si. Uma experiência dotada de valor estético, concreta, que influenciou a percepção do real e fez ser colocado em curso, dali em diante, ações determinantes pelos meios muito qualitativos com os quais viria a trabalhar sua poética, os sons.

Nas aulas de piano, segundo Adams (1983) Schafer ignorava a leitura musical e buscava memorizar auditivamente as músicas a tocar. Se tratarmos até aqui a leitura musical de Schafer como uma habilidade ainda em consolidação para um exercício musical de alto rendimento, é de se admirar que ele tenha se tornado um pianista proficiente e estudado com nomes importantes do ensino de piano em Toronto. Foi certificado como LRSM *(Licentiate of the Royal Schools of Music)*[57] e aos 15 anos de idade Schafer se dedicou a consolidar seus aprendizados em teoria e leitura musical, mesmo não os considerando como habilidades relevantes para sua prática artística naquele momento. O salto para a consolidação da leitura e teoria musical foi a sua primeira composição aos 18 anos de idade, uma opereta que nunca completou.

Voltando ao tom especulativo a partir da perda do olho direito, pode ser que essa condição tenha conferido a Schafer maior sensibilidade às funções dos órgãos do sentido, o que, por sua vez, pode tê-lo aproximado ou despertado interesse em conhecer um entendimento

---

[56] Relativo ao apóstolo bíblico Paulo. *"With something like Pauline intensity, Schafer's conversion to classical music was accomplished."* (ADAMS, 1983, p. 7)

[57] https://www.abrsm.org/en-gb/other-assessments/diplomas/music-performance. Acesso em 22 de fevereiro de 2025, às 21h39.

expandido da percepção por meio de Paul Klee, nome que lhe serviria como base filosófica, assim como Ezra Pound e Marshall McLuhan (Figuras 4 e 5).

A vida escolar de Schafer trouxe-lhe muitos desafios a superar. Inapto para cursar o *13th grade*[58], Schafer cursou treinamento musical de 1951 a 1953 no *Royal Conservatory of Music*. Em seguida, ingressou na faculdade de música da Universidade de Toronto, onde permaneceu por pouquíssimo tempo, sendo desqualificado para os programas acadêmicos, dado o seu histórico escolar. A oportunidade de estudo viável ali era um curso não acadêmico que tinha foco prático em performance musical, mas que, naquele momento, havia incluído uma opção para composição. Compreensivelmente, Schafer tinha incertezas significativas quanto ao seu futuro na música, no entanto ele teve experiências relevantes com professores de música no curto período que esteve na Universidade de Toronto.

Nem todas as poucas experiências acadêmicas de Schafer enquanto estudante universitário foram satisfatórias e estimulantes. Adams (1983) diz que irritou-se com as disciplinas que cursou e passou a agir com comportamentos insultuosos e insubordinados. Como medida, o diretor da Faculdade de Música da Universidade de Toronto exigiu desculpas formais a determinados professores da instituição. Schafer recusou-se a isso e acabou expulso. Esse desenrolar não causa surpresa quando se leva em conta as solicitações anteriores de pedidos de desculpas formais feitos a Schafer, porém, recusados por ele, bem como as novas reincidências de seu comportamento adjetivado em Adams (1983) como insubordinado e habitual. A abrupta expulsão lhe conferiu um cenário de incertezas, mas Schafer (2012) relata que três coisas mantiveram-no, sustentado: o companheirismo dos membros do coral da *Grace Church on the Hill*, o seu amor por Phyllis Mailing – solista do coral com quem se casaria anos depois – e dois verões vivenciados na *Doon Art School*. Conforme relata Schafer (2012, p. 26-27), nenhum de seus professores na respectiva escola de arte jamais mencionou sua condição visual como uma desvantagem. Pelo contrário, eles o encorajaram para atuar em vários meios artísticos (Figura 6).

[58] Equivaleria ao 4º ano do Ensino Médio da educação básica brasileira.



Fig. 4. Desenho de Schafer

Fonte: Schafer (2012, p. 28)

Schafer diz que, nesse contexto, jamais pensou que viveria da sua produção artística, mas posteriormente ele foi capaz de aplicar nas suas partituras algumas das técnicas aprendidas nos estudos em arte visual (SCHAFER, 2012, p. 29). Na *Doon Art School*, os professores lhe apresentaram notáveis artistas do século XX como, Paul Klee, Kandinsky, Matisse, Picasso e outros. "Eu tinha a maior admiração por Paul Klee não somente por suas pinturas, mas também por ter aprendido muito por meio de seus escritos pedagógicos. *O olho pensante* foi a inspiração para *O ouvido pensante*, que eu escrevi depois de me tornar professor" (SCHAFER, 2012, p. 27. Tradução minha). A *Doon Art School*, que consistia de uma casa bem espaçosa, um amplo quintal e a área de alojamento estudantil, foi o lar do pintor canadense Homer Watson, cujo estilo artístico de suas paisagens de Ontário era muito apreciado. Segundo Schafer (2012, p. 30) todos os dias os estudantes eram levados a um local, usualmente com uma velha casa ou celeiro pitorescos, e ali se espalhavam para pintá-los ou desenhá-los de ângulos e distâncias diferentes. *Doon* era como um feriado incessante e Schafer assume que ali melhorou sua pintura significativamente.

Conclusão

A relação entre a vida, obra, práticas artísticas e pedagógicas de Schafer em diferentes contextos de ensino, faz perceber que o processo criativo é eixo central e insubstituível em sua docência, valorizando a exploração, a descoberta e a inovação, promovendo vivências e composições desenvolvidas a partir da seleção dos sons e sua aplicação artística. Ainda que

tenha desempenhado papéis e ofícios diversos, todas as atividades de Schafer tiveram como centro o que é de interesse do compositor: o som.

Como observa Freitas (2021) sobre a bricolagem, nota-se o Schafer *bricoleur* em seu campo de liberdade, quer no exercício da docência universitária em música, com estudantes da educação básica, com um coral amador ou sozinho, no seu contexto criativo privado: um dotado de destreza e habilidade que age por meio do comparatismo, como que buscando reparar algo de maneira improvisada, ainda que engenhosamente. "*Mesmo conhecendo a vulnerabilidade de seus saberes, ele persiste em sua tarefa. E seus meios, sempre inventados, improvisados, podem revelar-se como instrumentos originais e de fácil aplicação"* (FREITAS, 2021, p.92). Esse comportamento comparatista alinha o compositor *bricoleur* Schafer ao estudo comparatista enquanto uma abordagem que fomenta o diálogo e o confronto entre práticas e as delimitações entre disciplinas (como música, literatura ou artes visuais), valorizando especialmente as obras que rompem fronteiras e desafiam classificações convencionais.

Referências

ADAMS, Stephen, 1945-
R. Murray Schafer (Canadian composers, ISSN 0316-1293; no. 4 - Compositeurs canadiens, ISSN 0316-1293; no 4) University of Toronto Press, 1983.

CHANG *et al.* **Resonating reflexions: a critical review of ethnosymbolic dynamics in Les Six's music nationalism movement.** 2024 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/380024776_Resonating_Reflections_A_Critical_Review_of_Ethnosymbolic_Dynamics_in_Les_Six%27s_Music_Nationalism_Movement/fulltext/662927769d2a69723f5c4bd2/Resonating-Reflections-A-Critical-Review-of-Ethnosymbolic-Dynamics-in-Les-Sixs-Music-Nationalism-Movement.pdf?origin=publication_detail&_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uRG93bmxvYWQiLCJwcmV2aW91c1BhZ2UiOiJwdWJsaWNhdGlvbiJ9fQ&__cf_chl_tk=8aDYnUih31YLKA6_zsiaoiV_KjIAtS9kopmrimpU28w-1741777813-1.0.1.1-FoX76Ss6ovpqqoEZPOs1Yu5SHC1pzsboFh4Sh40kGCc. Acesso em 12 de março de 2025, às 08h29.

DEWEY, John. 1859-1952. **Arte como experiência** / John Dewey ; [organização Jo Ann Boydston ; editora de texto Harriet Furt Simon ; introdução Abraham Kaplan ; tradução Vera Ribeiro]. - São Paulo : Martins Martins Fontes, 2010. - (Coleção Todas as Artes)

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer** / Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

INGOLD, Tim, 1948. **Estar vivo : Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição** / Tim Ingold; tradução de Fábio Creder - Petrópolis, RJ : Vozes, 2015. - (Coleção Antropologia)

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**/ Edgar Morin ; tradução do francês Eliane Lisboa - Porto Alegre : Sulina 2008

RUMSON, Gordon. **A true renaissance man.** The visions of R. Murray Schafer. Disponível em: http://www.mvdaily.com/articles/2000/07/schafer2.htm. Acesso em 08 de março de 2025, às 21h22.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora** / R. Murray Schafer; tradução de Marisa Trench Fonterrada. - 2.ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHAFER, R. Murray (Raymond Murray), 1933– **My life on earth and elsewhere** / R. Murray Schafer. – 1st ed. – Ontario: The Porcupine Quill, 2012.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante** / R. Murray Schafer; tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal, revisão técnica de Agnaldo José Gonçalves - 2.ed. - São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias: relações entre música e pintura** [recurso eletrônico] / Alexandre Siqueira de Freitas. — Vitória: EDUFES; Rio de Janeiro: MC&G, 2021. Dados eletrônicos (e-pub) — (Coleção Pesquisa UFES: 19)
SUCH, Peter (1971), **« Murray Schafer », Soundprints** : Contemporary Composers, Toronto, Clark Irwin, p. 126-161.

SAWATZKY, David Cornelius. **An analysis of graphic notation and its impact on conduction gesture in selected works of R. Murray Schafer**, 2012.

ARQUIVOS DA COR - expressões cromáticas em ambiente de pesquisa

COLOR ARCHIVES - chromatic expressions in a research environment

Déborah Sathler (UFES**)**
Inara Novaes (UFES)
Isabela Frade (UFES)

Resumo:

O artigo reúne pesquisas envolvendo expressões cromáticas em três comunidades distintas: o clã de etnia calon no Norte do Espírito Santo, a etnia indígena Pataxó do Sul da Bahia, na aldeia Pará e a comunidade de artistas russos do início do séc XX no construtivismo nascente, onde desponta a figura de Kasimir Malevich. Os três contextos desenvolvidos em análise descritiva e colocados em perspectivas associadas permitem relacionar certos padrões e comportamentos em cada âmbito. Concordamos que todos os sujeitos imbricados com as manipulações da cor estão em estado de resistência, instâncias contra hegemônicas e, subjugados, atuam simbolicamente para evocar, através da cor, sua liberdade e poder. A cor, em sua energia primária, serve às suas aspirações estético-políticas de modo contundente.

Palavras chave: cor Viva; Diálogos de Pesquisa; Corporeidade Indígena Pataxó; Ciganidades Femininas; Pintores Suprematistas.

Abstract:
The article explores research involving chromatic expressions in three distinct communities: the Calon ethnic group in northern Espírito Santo, the Pataxó indigenous group in southern Bahia, the Pará village, and the community of early 20th-century Russian artists in the nascent Constructivism movement, where the figure of Kasimir Malevich stands out. The three contexts are developed through descriptive analysis and presented from perspectives related to certain patterns and behaviors in each area. We agree that all subjects involved with the manipulation of color are in a state of resistance, counter-hegemonic instances, and, subjugated, act symbolically to evoke, through color, their freedom and power. Color, in its primary energy, powerfully fulfills their aesthetic-political aspirations.

Keywords: vivid Color; Research Dialogues; Pataxó Indigenous Corporality; Female Gypsies; Suprematist Painters.

Introdução

Em contento à observação participante na pesquisa de tese “Arte relacional nos acampamentos ciganos calons do Espírito Santo”, inserido no grupo de pesquisa “Corpos Sensíveis na Antropocena", propomos discutir por meio de narrativas ciganas observações em relação ao uso da cor que se teceram como expressão cromática da alma/desejo especialmente expandida na vestimenta, que é desdobrada para a barraca da mulher calon, a calin. As cores vivas das vestimentas calins amplificam-se nos materiais decorativos, com a escolha da utilização dos tecidos, babados, ilhoses, contas, rendas, paetês e fitas. A cor escolhida é consonante com a sua arte criativa, que envolve decorar seu corpo e o lar, extensão de si. Essa associação denota uma relação íntima entre a mulher e sua barraca: a costura tradicional calon para enfeitar a casa e a si, como faziam suas antepassadas.

Por outro lado, a partir de experiências de campo na Aldeia Pará, no Sul da Bahia, investigamos na pesquisa “Linha D’água: corpos, memórias e lugares” as dimensões simbólicas da cor amarela, considerando os usos e simbologias do barro (tawá) na etnia indígena Pataxó, com ênfase nos rituais conduzidos pelas *Mulheres que Curam* em Aruanda. A Aruanda Pataxó foi criada a partir do sopro dos encantados no ouvido da matriarca da aldeia, Dona Maria Coruja, e constitui o espaço sagrado de tradição afroindígena onde se realizam rituais e práticas de cura que reforçam a conexão com a ancestralidade e o território sagrado. Nesse contexto, o barro amarelo, lembrado pelos anciões como origem da vida, se manifesta nas pinturas corporais e nos rituais de batismo, simbolizando proteção, retorno às origens e fortalecimento do elo ancestral.

O branco entra em cena através da pesquisa em linguagem escultórica na Série Vórtex, um conjunto escultórico buscando a cor em sua força própria e relaciona-se à nascente modernidade de uma Rússia revolucionária, na virada do século XX, quando artistas se engajaram em transformações sociais profundas. É importante perceber esse período de busca por novos horizontes no momento em que a insurreição dos camponeses foi deflagrada e a arte foi posta à prova como elemento ativo desse processo enquanto agência visionária, uma arte para um povo capaz de olhar para o futuro e não para o passado de um poder czarista, mas na sua superação. Kasimir Maliévich iria propor no suprematismo a abordagem radical na qual a representação não subsiste e a cor alcança seu potencial máximo. O branco foi o resultado de sua busca pela natureza última do espaço, contendo em si o infinito, o espaço em sua totalidade. O construtivismo e, como seu mais substancial movimento - o suprematismo -, pretendeu

derrocar a mímese, criando uma nova realidade puramente pictórica e, assim, argumentava pela *Nova Arte.*

Essa discussão entre as três pesquisadoras e seus objetos de estudo traz a cor para o centro dos interesses. Os três contextos, desenvolvidos em análise descritiva e colocados em perspectivas associadas, permitem relacionar certos padrões e comportamentos em cada âmbito. Concordamos que todos os sujeitos imbricados com as manipulações da cor estão em estado de resistência, instâncias contra hegemônicas, e subjugados, atuando simbolicamente para evocar sua liberdade e poder. A cor, em sua energia primária, serve às suas aspirações estético-políticas de modo contundente. Revela desígnios, sonhos, desejos. A cor é o substrato sensível de seu poder criador e imaginante. Ela se torna matéria viva nos ritos, expressão de cosmogonias profundas e de projetos de transformação social radical.

Cor, corpo e *barraca/lar* nos acampamentos ciganos calons

As diversas etnias ciganas no Brasil configuram um mosaico étnico desde as diásporas indo-europeias, e que hoje configura uma diáspora global. Corpos sensíveis que "desobedecem" ao sistema capitalista exploratório e que refugiam suas artes dentro de suas comunidades-territórios, estabelecendo assim uma tecnologia social da memória coletiva e ancestral que resiste nos acampamentos calons capixabas. As comunidades-territórios,chamadas acampamentos ou barracas, configuram como diz Bauman(2005) comunidades calorosas e estufas de solidariedade comunitárias que compartilham seus saberes-fazeres-poderes para as suas identidades, ao contrário daquelas que possuem ciclos de vida curtos, precariedade de compromissos, frias e que não conseguem manter uma coesão por muito tempo. As culturas localizadas no presente "negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares transhistóricos" (Bhabha, 2014, p.30). A etnia calon, de origem indu- ibérica, é a única no Brasil que ainda continua a viver em comunidades acampadas, seja pela vulnerabilidade econômica ou pela continuidade cultural como modelo de vida. Possui habilidades artísticas em trabalhos com modelagem, tecelagem, artesanato em couro, costura e fabricação de joias, bem como habilidades para criar e comercializar durante viagens, passagens, casamentos, onde suas artes foram utilizadas como estratégia de sustento e manutenção de suas identidades, sobretudo nas diásporas**.** Inventores de tecnologia social da memória em artes autônomas, os calons possuem inteligências próprias e competências múltiplas que incluem artes divinatórias, práticas circenses, expressões culinárias, ambientes de negócios nos acampamentos e feiras livres, saberes e conhecimentos que sofrem usurpação ainda hoje, oprimidos pelo colonialismo. Viver, para as comunidades tradicionais ciganas, não é simplesmente existir, mas sim interagir

com a paisagem, estar em movimento nessa grande roda de relações e conexões. Movimentando-se pelas paisagens, com a comunidade e para a comunidade.

A comunidade cigana calon de Sapê do Norte, em São Mateus, reúne setenta famílias sedentárias de três clãs diferentes que migraram dos estados da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro a partir dos anos de 1970 para o Espírito Santo em tropas de bois e cavalos como tropeiros, nos anos de 1990 eles começaram a vender as tropas e se estabelecerem na cidade de São Mateus, no Espírito Santo. Hoje, residem de forma sedentária e em acampamentos, na paisagem da região histórica do Sapê do Norte capixaba. O território capixaba é ocupado em sua maioria pela etnia cigana calon e, nos acampamentos, encontramos casas circulares que são nomeadas "barracas". Habitadas por famílias integradas em laços interdependentes entre mulheres, homens, matriarcas e mestres intitulados tias e tios, jovens e crianças.

Antes, a cultura cigana tradicional girava em torno da carroça elaboradamente esculpida e pintada em cor viva; hoje, é a cor da barraca de cada família que define este grupo comunitário. A cor de cada uma dessas habitações, hoje fixadas nos acampamentos, segue exprimindo a identidade feminina de sua matriarca. A cor e a corporeidade feminina cigana são intrinsecamente ligadas, até no drama da vida e da morte, como relata Nilcélia do clã Santos, que viveu sua juventude em barracas

> Quando o corpo morre, as cores morrem.
>
> As vestimentas, assim como as barracas, são queimadas", (NILCELIA, 2025).

A mulher calon, a calin, é amiga das coisas sensíveis e tem sede de instrução, mas só gosta daquilo que é capaz de retorná-la ao corpo que, fazendo arte, fomenta experiências e saberes que não são puramente mentais. A cor viva segue presente desde o nascimento, permanecendo nos ritos de passagem como o casamento até nos ritos fúnebres. Através da obra da filósofa Vinciane Despret, "Um brinde aos mortos: a história daqueles que ficam" (2023), podemos analisar que a cor e a corporeidade feminina ciganas estão intrinsecamente ligadas até no drama da morte. Quando o corpo morre, a cor vai junto com a calin: "ela (a morte) é sua trama, a textura, o tecido, o material o próprio processo, daquilo que ativa o pensamento, desde o começo" (pág. 159).



Imagem 1: A barraca cigana é parte da corporeidade feminina ou, inversamente, a mulher é considerada parte dela. A arte viva no corpo e na barraca. Acampamento de Viana (ES). Fotografia de Déborah Sathler, 2016.

A calin e a arte viva da costura tradicional calon

Ao moverem-se na paisagem cultural construída, os rastros de cores das calins vão se refletindo pelas saias e barracas, nestes corpos/superfícies femininas resistentes/persistentes/viventes em territórios capixabas. A presença da cor possui uma significância correlacional num jogo de criar a arte e nas relações cor/corpo - barraca/lar. A cor, tanto nas saias quanto nos vestidos, se expande para o corpo da barraca, como um prolongamento da sua criação, que possui marcas artísticas, identitárias e simbólicas.

A arte da costura tradicional calon prevê os interiores das barracas decoradas, enfeitados ao gosto da calin. Como dona da barraca, assim que se casa e se torna mãe, a calin exerce então a autonomia de criar esse corpo/lar, repassada entre gerações. É a mãe, a sogra, a avó ou a tia que ensina a recriar e manter a arte. A criadora passa a escolher também e herdar a cor da família, que será primordial na sua relação desejo/alma e das heranças culturais do clã. Nilcelia falou do tempo em que viveu de forma tradicional.

> A cor da decoração da barraca é escolhida pela calin, no meu caso era verde, e o rosa que herdei da minha sogra, hoje nos acampamentos vejo cada cigana escolher somente uma cor viva para decorar e criar sua barraca e ao mesmo tempo sua vestimenta. No meu clã casamos de branco e depois de verde. Minha sogra costurava à mão e depois costuramos nas máquinas nossas vestimentas, cortinas e colchas de barraca. Durante o dia, todas as cortinas das barracas ficam abertas no acampamento, e a arte da costura tradicional calon nos acampamentos foi preservada até os dias de hoje (NILCELIA, 2025).

As barracas que num conjunto compõem o único colorido, que é o todo, o acampamento, como uma colcha ou tapete de retalhos, onde cada parte costurada forma o todo. O retalho seria a calin e a colcha seu clã.



Imagem 2: A dona da barraca, a calin Larissa Soares (de rosa) e sua prima no acampamento de Cariacica (ES). Fotografia de Déborah Sathler, 2025.

Um corpo expandido e movente, a saia que se abre, a barraca que dança ao vento, compõem o fluir. A dispersão, que muitos consideram como prejudicial à existência dos ciganos como etnia, "é tida por eles mesmos como um fator fundamental para a sua sobrevivência como povo", (Pereira, 2009, p. 18). A barraca, e esta relação íntima com o corpo da calin, que se integra no coletivo colorido como expressão poética da cor. Cada calin carrega em si uma cor que é dissipada em matizes, como, por exemplo, no rosa, que pode se expandir para vermelho ou laranja. A mulher/cor que é a calin, interpreta a vida, também diz quem ela é em Rosa, Verde, Vermelho, Azul, Amarelo… como um ser/cor traduzido, que diz quem ela é primeira, mas também exprime quem ela é no seu clã.

O barro amarelo na Aruanda Pataxó

A partir de experiências de campo na Aldeia Pará do Sul da Bahia, refletimos sobre as dimensões simbólicas da cor amarela nos usos e representações do barro (tawá) na etnia indígena Pataxó, com ênfase nos rituais conduzidos pelas *Mulheres que curam*[59] no espaço sagrado de Aruanda. A Aruanda Pataxó foi criada a partir do sopro dos encantados no ouvido da matriarca da aldeia, Dona Maria Coruja, e constitui o espaço sagrado de tradição afroindígena onde se realizam rituais e práticas de cura que reforçam a conexão com a

[59] Coletivo formado por mulheres indígenas Pataxó da aldeia Pará, voltado para benzimentos, cerimônias e rituais afroindígenas.

ancestralidade e o território sagrado (COLETIVO MULHERES QUE CURAM, 2024). Conforme as palavras de Ubiraci Pataxó,

> As mulheres Pataxó, ao abrirem seus corpos e espíritos para a manifestação dos Caboclos (Naô) — entidades que representam a força da natureza, dos antigos guerreiros e guerreiras e também dos espíritos da mata — se tornam pontes vivas entre o passado e o presente. Elas encarnam a conexão inseparável entre o povo Pataxó e a Mãe Terra, utilizando a sabedoria das matas para curar não apenas o corpo, mas a alma (PATAXÓ, 2025).

Para o povo Pataxó, o barro é lembrado como origem da vida, pois foi no encontro entre a água e a terra que surgiram os primeiros indígenas. Segundo as histórias contadas pelos anciões, a cada pingo de chuva que caía e se misturava ao barro, nascia um guerreiro, e Txôpai foi o primeiro deles (SOUZA, 2022).

> O tawa (barro) na cultura pataxó vem sendo utilizado há muito tempo nas construções. Com o passar do tempo foram feitas novas observações dos elementos da natureza, foi ampliada a utilização deste elemento, introduzido também como pigmento na cultura Pataxó. Hoje, o barro é usado para as construções dos kijheme (casa) pataxó e também para as pinturas corporais. Atualmente se utiliza duas cores de barro para juntamente com o jenipapo e o urucum pintar o corpo (CONCEIÇÃO; NASCIMENTO, 2016, p.17).

Regika Braz, uma das *Mulheres que curam*, relata que o barro amarelo, utilizado nos rituais da Aldeia Pará é proveniente da região do Veleiros, na praia do Tauá, em Corumbau. No dia anterior ao batismo, esse barro é disposto em um alguidar e cuidadosamente preparado pelas indígenas. Para Regika,

> O batizado é pra sentir a força! A força dos nossos ancestrais ali naquele momento que você está se concentrando, conectando com a mãe natureza… Você recebendo ali algo em seu corpo, né? Aquele barro sendo passado dos seus ancestrais, a água… Como a história de Txopai, o primeiro indígena a se formar do pingo da água, né? Que a água é vida e cai no barro e transforma o primeiro índio e você sentindo toda aquela força, aquela história, a resistência dos nossos ancestrais que já se foram… Então eu acredito que é muita força, muita luta, muita proteção (BRAZ, 2025).

Além do ritual do batismo, esse barro amarelo é frequentemente utilizado nas pinturas corporais, como no Remugãi, a pintura da onça:

> Quando pinta o amarelo o corpo todo né com o barro e faz aquelas pintas pretas, é representando a onça sim. É a força da onça que a gente chama aqui de “Remugãi” (BRAZ, 2025).
>
> Remugãi (Onça) Remugãi, a onça, representa para o povo pataxó a protetora da natureza contra os indihi; ela é um símbolo de força, de caça e de camuflagem na floresta. O povo se pinta em homenagem a onça em seus momentos de festividades dentro da aldeia (CONCEIÇÃO; NASCIMENTO, 2016, p.35).

Cobrir todo o corpo com o barro amarelo é tornar-se onça, é ser barro novamente. Essa segunda pele é uma camada de proteção que reforça a conexão com a mãe-terra e com a ancestralidade, em um movimento de retorno às origens que evoca o elo sagrado e o pertencimento coletivo.

Em Aruanda, na Aldeia Pará, o amarelo em sua dimensão sincrética, também está associado ao amor, à vitalidade, ao ouro, à luminosidade, sobretudo a partir do diálogo com as entidades da umbanda, do candomblé e do catolicismo, ampliando sua potência simbólica.

> a cor amarela significa riqueza né, não e a riqueza que nos fala no kaiãba, (dinheiro) os parentes os parente tem bastante kaiãba (dinheiro)caso não é rico né, mas simbolizando a lua né o sol, a estrela, céu e tudo que faz parte da natureza né, nessa cor amarela (CONCEIÇÃO; NASCIMENTO, 2016, p.40).
>
> [...] já na parte da Umbanda, né? Ele representa Oxum, que é a deusa do amor, do ouro, né? E traz toda essa força ancestral, a cor amarela (BRAZ, 2025).

O batismo Pataxó

Além de constituir matéria-prima para a construção de moradias e para as pinturas corporais, o barro também está presente nos rituais mais importantes, como o batismo, do qual tivemos a oportunidade de participar durante a cerimônia sagrada *Gira da Onça Pintada*, iniciada às 20h do dia 22 de fevereiro de 2025 e encerrada na manhã do dia 23. A cerimônia foi conduzida pelo líder da aldeia Akurynã Pataxó, acompanhada por cantos, rezos, tambores e manifestações de entidades sagradas. Trata-se de um ritual voltado para os processos de cura e desenvolvimento espiritual, fundamentado na consagração do rapé e da Ayahuasca, ambos reconhecidos como medicina da floresta.

Durante a Gira, os participantes reuniram-se em torno de uma fogueira, constantemente alimentada por alguns indígenas, enquanto outros, defumavam o ambiente com cascas da amesca[60]. Ao nascer do sol, iniciou-se o rito do batismo com o barro amarelo, momento em que os afilhados foram reunidos com seus respectivos padrinhos. No rito do batismo Pataxó, são os próprios afilhados quem escolhem os seus padrinhos, inclusive as crianças e, nessa cerimônia, tivemos a honra de ser escolhidos por uma delas para exercer o papel de padrinhos, o que possibilitou a nossa participação no ritual.

[60] Árvore considerada sagrada para o povo pataxó e muito usada para a cura de diversas doenças do corpo e do espírito.



Imagem 3: Ritual do batismo com o barro. Fonte: Acervo de Regika Braz, 2025.

O rito foi iniciado por Iruana Pataxó, uma das *Mulheres que curam*, que, além de defumar o ambiente e o corpo da criança com casca de amesca, aplicou uma pequena quantidade do óleo da árvore na testa, no peito e nos punhos de nossa afilhada, como um gesto de proteção. Após a benção da matriarca, fomos orientados a espalhar o barro amarelo no corpo da criança, enquanto os cantos e tambores potencializavam a experiência coletiva, configurando-se como uma camada de proteção e unificação. Ali se firmou, então, um vínculo, não só de parentesco, mas de afeto e gratidão com nossa afilhada e com toda a comunidade indígena.

O branco, o infinito e a *Nova Arte*

Nas dimensões físicas da cor, o branco é a totalidade. É um espectro de distribuição contínua de comprimentos de onda, que se complementam. Não significa ausência, como se pode, desconhecendo sua natureza, supor. Experimentos com prismas de cristal realizados no séc. XVII por Newton já demonstraram que o branco se divide em todos os cromas na refração da luz. Na cor/material, o branco irá refletir quase todas as frequências do espectro visível, sendo uma fonte de luz secundária, iluminando seu entorno, irradiando-se. Assim, uma imagem colorida no centro de uma área branca irá parecer menor, por isso será contida pelas dispersões vizinhas. Inversamente, uma forma branca pareceria maior se invertêssemos as relações. Os estudos físicos da cor de sua composição ou decomposição, das interferências complementares e/ou de ofuscamento, de redução ou irradiação, chegam ao campo artístico pelos impressionistas nos estúdios parisienses no final do século XIX.

A constituição e a modulação da cor apareciam nos experimentos dos pintores europeus que Maliévitch iria conhecer, quando esteve na Europa já em décadas posteriores, especialmente pelas obras cubistas e futuristas que, nos seus trabalhos, jogavam com as percepções de valores da cor (menor ou maior luminosidade) como meio de construção da forma. Neste contexto, a cor adquire protagonismo ao ser responsável pela definição da forma em estudos que promoveram a mudança radical da arte moderna. A partir deste advento, a pintura de Maliévich será eminentemente cor e a composição abstrata, o seu instrumento.

Quando a cor e a forma se aliam no quadrado que, sobretudo, discursa sobre a própria pintura, ao abordar o formato da tela, é a redução absoluta que o artista se dedica a explorar. Não há representação, pois o objeto foi abolido: "o novo artista expressa não a ilusão, mas a nova realidade real." (Maliévich, 2025, p.28) Quadrado preto sobre fundo branco é o ícone suprematista por resumir de modo radical a relação entre a fisicalidade da pintura e sua percepção.

A correspondência entre os sentimentos reservados à contemplação e a espiritualidade se integram no abandono dos ornamentos, das representações e projeções perceptivas, na recusa ao significado, na redução dos meios ao mais ínfimo elemento. Quando atingiu a concepção do quadrado branco sobre fundo branco, Maliévich alcançou mais elevada radicalidade ao reduzir tudo ao branco. Vemos ali nuances de subtons e texturas que são resultados do próprio processo de construção da forma: as pinceladas. O quadrado se encontra em deslocamento diagonal, em dinamismo compositivo, onde a cor se agita sobre todo o campo pictórico.

Reverberações

Reunimos nos arquivos da pesquisa dados sobre a obra do escultor japonês Isamu Noguchi (1904 - 1988), em especial a mostra do artidta em 2013 no Instituto Tomie Ohtake, que exibiu uma referência ao marcante advento suprematista que expôs ao público russo, quase um século antes, o quadro *Quadrado negro sobre fundo branco* pela primeira vez (Kirsch, 2013). Como destaque específico, mas, não abertamente declarado, Matt Kirsch, o curador, expõe a obra *E= mc2* de Noguchi, uma forma com a figura estrelada, angulosa e assimétrica, no alto e ao fundo, no canto esquerdo da sala de exposição, demarcando a intenção de implicar a obra como um ícone religioso, exatamente como fizera Maliévich, em *0.10,* na exposição *Última Exposição Futurista de Pinturas 0.10* em São Petersburgo, em 1915. Assim, deixa claro para os especialistas a sua abordagem artística, atraindo referências aos influxos supremastistas como um exercício de imaginação espacial dos quais percebe afinidade com a obra de Noguchi. Para Kirsch, especialmente na fase inicial de sua produção, Noguchi "explora a natureza da abstração como formas de destilar essências" (p.19).



Imagem 4: A *Nova Arte* como a designava Maliévich na “A Última Exposição Futurista de Pinturas 0.10” em S. Petersburgo, 1915. No canto superior, na quina entre as paredes, a obra *Quadrado negro sobre fundo branco*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3A0.10_Exhibition.jpg

O impacto do Suprematismo foi sentido também deste outro lado do mundo e da história, uma conexão forte do autor seminal para os construtivistas brasileiros. Ainda hoje vemos os traços das pesquisas do abstracionismo nascente referendando e alimentando discussões e novos processos que Paulo Herkenhoff, crítico e curador capixaba, identifica como a "quarta geração construtiva”: "Denomina-se aqui a ‘quarta geração construtiva’ aqueles artistas que, no século XXI, produziram o que Hélio Oiticica chamou de 'vontade construtiva’, que caracterizava a arte brasileira na década de 1960.” (Herkenhoff, 2023, s/p.)

Em Hélio Oiticica, o branco adquiriu relevância desde o início, sendo espaço na construção de diálogos cromáticos de seus primeiros *Metaesquemas* até se fundir à condição de matéria, como em *Cosmococa*. O cor-corpo nasce com os Bólides e cresce à dimensão performativa nas *Bandeiras* e *Parangolés*. Em *Cosmococa* HO reúne todos esses aspectos, reafirmando a cor como elemento central de suas investigações no que a expande para um “quase-cinema” imersivo e catártico em coletividade.

A questão do trabalho seminal de Maliévich e sua reverberação na comunidade de artistas russos ligados ao impulso racional da abstração em direção à uma arte radicalmente nova, nos interessa por explicitar esse momento onde a cor estabelece sua condição absoluta e irredutível. Ela serve aos nossos próprios propósitos nos experimentos em *Vórtex*, a série de esculturas produzidas em giro, quando assumimos o movimento e sua fusão com todo o espaço, quando se configura em branco, estabelecendo-se como um objeto de presença da cor pura do infinito.



Imagem 5: *Vórtex n.4*. Cerâmica de torno, pintura a frio, 2026. Fotografia de Isabela Frade.

Na obra, a forma se manifesta como captura do movimento, seu estancamento, a tomada de um instante na modelagem em torno de cerâmica, cuja construção se dá a partir de um eixo. A cor é o elemento de afirmação dessas nuances de superfície, impedindo que outros sentidos se imponham. A cor evidencia as sutis modulações da volumetria resultante da pressão das mãos sobre a argila úmida, que se ergue em espiral. O branco se abre em sutis valores de luminosidade demarcando essas ondulações, afirmando-as como acontecimentos no espaço. Em redução como giro, abriga sua força estruturante. Cada vórtex é puro movimento.

Entre a infinitude do branco e a espiral escalonada, também aqui a eternidade é evocada. Sob esse determinado aspecto, procuramos nos vincular aos princípios da *nova arte* postulada pelos construtivistas russos e a comunidade aderente aos seus valores; nos aliamos à sua busca e seguimos no estudo sobre Maliévich que anima essa pesquisa.

Conclusão

Tocar no âmbito da cor é aproximar-se da dimensão do sagrado. Tanto em olhares ascendentes como no caso de Maliévitch quanto nos Pataxó, as comunidades de referência, tanto de indígenas e afrodescendentes quanto dos artistas e poetas russos no início do séc. XX. No caso cigano, é também de natureza espiritual. Os três contextosdesenvolvidos em análise descritiva e colocados em perspectivas associadas nos permitiram relacionar certos padrões e comportamentos em cada âmbito, explorando a natureza do fenômeno cromático em diferentes ambientes culturais. Concordamos que todos os sujeitos, imbricados com as manipulações da cor em estado de resistência, instâncias contra hegemônicas e subjugados, atuaram simbolicamente para evocar, através da cor, sua liberdade e poder. A cor, em sua energia primária, pode ser percebida como dispositivo central às suas aspirações estético-políticas de modo contundente.

No que se refere aos suprematistas, essa dimensão transcendente se deu no encontro com a evidência inequívoca da dimensão infinita do branco. Não se fazia como religiosidade, mas como racionalidade devotada à transcendência dirigida ao futuro, ao novo, à transformação social. Foi um movimento radical e não pode ser absorvido pela revolução bolchevique. Maliévich, assim como outros poetas e artistas, morreu adoecido depois de passar anos sofridos na prisão, perseguido pela negação ao estilo do social realismo imposto pelo estado.

O artista pensava sobre uma arte pura e nova, com absoluta orientação ao sentimento e à espiritualidade na relação com a cor. Marcou o advento da abstração como eixo central da Arte Moderna Construtiva. Apesar de desaparecer sob o regime de Stalin, que eliminou as correntes russas de vanguarda na U.R.S.S., floresceu pela comunidade de artistas que puderam migrar e fazer crescer suas ideias, repercutindo na Europa e, posteriormente, também nas Américas. Vimos como reverbera no Brasil contemporâneo e alimenta, ainda hoje, novos olhares.

Concluímos que a cor, para as calins e para a arte produzida por elas com a costura tradicional calon, oferece identidade étnica e expressão individual. E que ao rememorar ou herdar a cor de suas antepassadas ou parentas, criam no coletivo o que podemos chamar de memória, que transcende a história. O colorido calon cria, em sua pujança, a energia reunida de toda a coletividade. Entre o corpo/casa e a casa/corpo que são lares, viceja a ancestralidade: “o lar cigano teve os seus estilos particulares, coloridos dos reflexos dos dias antigos”, (Moraes Filho, 1981, p.53), que vigora em ambientes transhistóricos.

Seja no *Remugãi,* no ritual do batismo ou nas representações simbólicas associadas às entidades espirituais afroindígenas, a partir da experiência na aldeia Pará Pataxó, reconhecemos a cor amarela como um potente elemento no elo ancestral e nas formas de vida e resistência dessa etnia. Nesse movimento de aproximação entre culturas e temporalidades, sustentado pelas narrativas locais e observação participante, compreendemos a cor não apenas como atributo sensível, mas como campo de significação ontológica e poética. Dessa forma, buscamos evidenciar a multiplicidade cromática das experiências humanas, reconhecendo a cor como linguagem de pertencimento e superfície de memória. Outrossim, os artistas suprematistas, especialistas das reações humanas à cor, modulando seus domínios, ultrapassam esse âmbito tradicional, explicitando condições próprias sobre a distância entre a expressão cultural e a *nova arte* abstrata que racionalizava sua fisicalidade e sua abrangência emocional. Entre a cor e arte no seu domínio técnico e racional, a manifestação pessoal e a presença memorial de expressões

culturais, as dimensões observadas revelam qualidades significativas que denotam o potencial da cor como agência criadora sempre constante e vigorosa.

A cor possui valores próprios, mas também relacionais, dimensões físicas e simbólicas. Atua no presente, pois é emanação refratária de luz, mas carrega consigo, enquanto percepção contemplada, projeções de experiências anteriores que, como vimos nas cosmogonias ciganas, se produzem como enlaces transhistóricos ou, como no caso Pataxó, também circuitos transespécie que permitem a incorporação do espírito da onça. A pele colorida, o tecido envolvente e a superfície do quadro ou do corpo escultórico são vistos então, como campos de cor que agenciam estados de energia transcendente. Ao vibrarem a luz em modo específico ou relativo (quando só ou em conjunto), produzem estados de presença dinâmica. São campos de energia, criam realidade na vibração.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevistas a Beneditto Vechi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

BRAZ, Regika. Entrevista concedida a Inara Novaes Macedo. Aldeia Pará, Bahia, 01 set. 2025.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CONCEIÇÃO, G. A.; NASCIMENTO, T. B. D.; MOYTÃXÖ WÃY TXÔ APEKÔY PATAXÓ UPÕ ARAHUANÃ'Ã MAKIAME. **Pintura corporal Pataxó de Barra Velha: Moytãxö Wãy Txô Apekôy Pataxó Upõ Arahuanã'Ã Makiame**. 2016. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

COLETIVO MULHERES QUE CURAM. 16 out. 2024. Instagram: @paracura_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DBNA2jNSv_6/. Acesso em: 10 out. 2025.

DESPRET, Vinciane. **Um brinde aos mortos: Histórias daqueles que ficam.** Trad. N1. Institut Français, 2023.

GRECO, Patrícia Danza. **Kasimir Malevich: novos conceitos, outras revoluções.** Niterói: Dissertação em História Social da UFF, 2007. Disponível em:

:https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2007_GRECO_Patricia_Danza-S.pdf Acesso em: 2 de out. 2025.

HERKENHOFF, Paulo. **A Quarta Geração Construtiva**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2023. (catálogo) .

MALIÉVITCH, Kasimir. **Forma, Cor e Sensação**. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Editora Kinoruss e Vkhutemas, 2025.

MORAES FILHO, Mello. **Os ciganos no Brasil e Cancioneiro dos ciganos**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

NOGUCHI, Isamu; KISRCH, Matt (curador). **Isamu Noguchi** "Excertos do ensaio para o Museu de Arte Moderna". São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2014. (catálogo)

PATAXÓ, Ubiraci. **A força ancestral e a beleza da espiritualidade Pataxó em Caraíva**. 03 out. 2025. Instagram: @ubiracipataxo. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DPXPsszjVZw/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 10 out. 2025.

PEREIRA, Cristina da Costa. **Os Ciganos ainda estão na estrada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SOUZA, Paulo Roberto de. **Artesanato em cerâmica - Alternativa de Educação e retomada cultural**. Humanidades e Inovação, Palmas, v. 9, n. 07, p. 209-224, mar. 2022.

DO ARQUIVO NACIONAL AO ARQUIVO VIVO: Villa-Lobos, Gandini e Caccuri em poéticas sonoras de memória e criação

FROM THE NATIONAL ARCHIVE TO THE LIVING ARCHIVE: Villa-Lobos, Gandini, and Caccuri in Sonic Poetics of Memory and Creation

Jovani Dala (UFES)
Daniel Enache (UFES)
Alexandre Siqueira de Freitas (UFES)

Resumo:

Este artigo investiga o som como operador de memória e disputa simbólica a partir da noção de arquivo. Parte-se da hipótese de que a obra de Heitor Villa-Lobos pode ser compreendida como um arquivo nacional-modernista, articulado à institucionalização da escuta, enquanto práticas contemporâneas acionam o som como arquivo vivo e relacional. A análise contrapõe a música de Villa-Lobos às obras *grandePEQUENAcatraia*, de Marcelo Gandini, e *TabomBass*, de Vivian Caccuri, entendidas como proposições que deslocam o arquivo da fixação para a experiência sensível. Ao longo do texto, a escuta é abordada como prática situada, capaz de ativar memórias e reinscrever relações entre som, território e corpo. Conclui-se que o deslocamento do arquivo sonoro transforma os modos de habitar o tempo, a memória e a experiência coletiva.

Palavras chave: escuta; Arquivo sonoro; Villa-Lobos.

Abstract:

This article examines sound as an operator of memory and symbolic dispute through the notion of the archive. It argues that Heitor Villa-Lobos's work can be understood as a national-modernist archive linked to the institutionalization of listening, while contemporary practices activate sound as a living, relational archive. The analysis contrasts Villa-Lobos's music with grandePEQUENAcatraia by Marcelo Gandini and TabomBass by Vivian Caccuri, understood as works that shift the archive from fixation to sensory experience. Listening is approached as a situated practice that activates memory and reinscribes relations between sound, territory, and the body. The article concludes that this displacement reshapes how time, memory, and collective experience are inhabited.

Keywords: *listening; Sonic archive; Villa-Lobos.*

Introdução

A relação entre som, memória e identidade ocupa um importante espaço nas disputas simbólicas que atravessam a cultura brasileira. Desde o início do século XX, práticas sonoras foram mobilizadas não apenas como expressão estética, mas como instrumentos de organização do sensível, capazes de articular projetos políticos, narrativas históricas e formas específicas de escuta. Neste texto, o som será entendido como arquivo, não no sentido restrito de preservação material, mas como dispositivo que seleciona, fixa e atualiza modos de lembrar e de habitar o tempo.

A memória, longe de se constituir como simples acúmulo de lembranças individuais, é compreendida aqui como construção social, produzida e compartilhada no interior de grupos e instituições. Como aponta Halbwachs (2006), lembrar é sempre um ato situado, atravessado por quadros sociais que orientam aquilo que pode ser recordado e reconhecido coletivamente. O som, ao circular entre práticas culturais, dispositivos educativos e políticas institucionais, participa diretamente dessa construção, operando como mediador entre experiência sensível e memória coletiva.

A noção de arquivo mobilizada neste artigo afasta-se de uma concepção neutra ou puramente técnica. O arquivo é entendido como instância de poder, marcada por escolhas, exclusões e hierarquizações que definem o que pode ser preservado, transmitido e legitimado. Nesse sentido, o arquivo não apenas conserva o passado, mas o produz, organizando regimes de visibilidade e audibilidade. Como problematiza Derrida (2001), todo arquivo implica autoridade e controle, instaurando uma ordem do discurso que regula aquilo que pode ser lembrado e aquilo que tende ao esquecimento.

Partindo dessas premissas, este artigo propõe uma aproximação entre distintas temporalidades da cultura brasileira a partir do som, colocando em perspectiva a obra de Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959), e produções contemporâneas de Marcelo Gandini (1974 -) e Vivian Caccuri (1986 -). Parte-se da hipótese de que a música de Villa-Lobos pode ser compreendida como um arquivo nacional-modernista, vinculado à tentativa de consolidação de uma identidade cultural brasileira e a um projeto de Estado que operava pela mediação entre tradição popular e modernidade. Em contraste, as obras contemporâneas analisadas acionam o som como arquivo vivo e decolonial, entendido como prática instável, relacional e atravessada por disputas de memória, território e escuta.

Nesse sentido, a escuta desloca-se de uma posição de recepção para assumir a condição de prática ativa e relacional. Ao compreender o som como agência, LaBelle (2010; 2018) aponta

para sua capacidade de atravessar corpos, espaços e dispositivos sociais, produzindo encontros e fricções que reconfiguram modos de coexistência. A escuta passa a operar, portanto, como forma de atenção situada, implicada em processos de criação e resistência que tensionam o modo como o sensível é distribuído e experimentado.

No eixo histórico-crítico, o artigo se volta à trajetória de Heitor Villa-Lobos enquanto compositor, educador e articulador cultural, observando sua atuação em diferentes contextos institucionais e sua contribuição para a construção de um repertório sonoro identificado como nacional. No eixo contemporâneo, o estudo concentra-se nas obras grandePEQUENAcatraia, de Marcelo Gandini, e TabomBass, de Vivian Caccuri, compreendendo-as como práticas que deslocam a noção de arquivo para o campo da ativação sensível e da experiência coletiva.

Ao colocar em diálogo Villa-Lobos, Gandini e Caccuri, busca-se evidenciar continuidades e deslocamentos na maneira como o som opera como arquivo na cultura brasileira. Se, no contexto modernista, o som se articula a um projeto de identidade nacional e a uma lógica de fixação memorial, nas práticas contemporâneas ele emerge como arquivo em disputa, como fissura e como gesto de resistência. A partir desse contraste, propõe-se refletir sobre o papel da escuta enquanto prática criativa e política, capaz de ativar memórias e instaurar novas formas de habitar o tempo e o espaço.

Fixar a escuta: Villa-Lobos e o arquivo sonoro nacional

Heitor Villa-Lobos chega à história cultural brasileira em um momento em que o som é chamado a servir como um componente estruturante de uma ideologia nacional. Sua obra emerge no processo de construção de uma identidade cultural moderna, no qual a música deixa de ocupar apenas o território da criação artística para assumir um papel central no contexto institucional de organização da memória coletiva. Não se trata apenas de compor, escrever ou registrar sons, mas de instaurar um ambiente formalizado no qual determinadas experiências auditivas se tornam compartilháveis, reconhecíveis e duráveis ao longo do tempo.

Através desse processo, a música de Villa-Lobos atua como mediadora. Ao articular referências às artes populares, paisagens sonoras regionais e práticas de composição acadêmica, sua obra constrói uma narrativa sonora que contribui para dar ao Brasil um sentido de entidade cultural, forjando identificação e visando produzir uma identidade nacional. Essa narrativa não se estabelece de modo espontâneo ou improvisado, mas se consolida por meio de escolhas, recortes e enquadramentos que definem aquilo que deve ser lembrado, ouvido e transmitido, fazendo com que o som opere como um arquivo de memória nacional socialmente construída (Halbwachs, 2006).

A consolidação dessa memória sonora é reforçada por processos iterativos e institucionalizados. Concertos oficiais, escolas e políticas culturais participam da fixação de determinadas sonoridades como referências identitárias, transformando a música em um ponto de ancoragem simbólica. Essa maneira de ver Villa-Lobos ocupa um lugar particular na memória cultural e institucional brasileira, um lugar onde os valores, afetos e narrativas associados à identidade nacional são condensados, aproximando-se do que Nora (2012) chama de lugares de memória.

Esse movimento é ainda mais incentivado pela recepção crítica de sua obra, que ao longo do tempo contribuiu para sua consolidação como uma expressão privilegiada da música erudita brasileira. Como observa Videira (2012), a abordagem historiográfica de Villa-Lobos tende a enfatizar sua capacidade de articular passado e presente, legitimando sua posição como compositor canônico. Tal legitimação, contudo, não ocorre sem efeitos colaterais. Ao afirmar sua obra como patrimônio cultural, esse processo também produz hierarquias que silenciam outras práticas sonoras e outros modos de escuta que não se ajustam ao projeto modernista de nação.

A partir daí, o som assume uma função normativa. Ao ser incorporado às políticas institucionais e culturais, ele passa a organizar modos de ouvir e de lembrar, configurando uma paisagem sonora por meio da qual a experiência coletiva é orientada. As obras de Villa-Lobos estruturam um ambiente sonoro no qual certos ritmos, timbres e formas de composição se tornam familiares, enquanto outros sons permanecem nas margens.

A noção de paisagem sonora formulada por Schafer (2001) ajuda a compreender esse processo de ordenação do ambiente auditivo, ainda que sua aplicação exija uma leitura crítica quando transposta para contextos marcados por assimetrias históricas e culturais.

Reconhecer Villa-Lobos como um arquivo nacional-modernista não implica reduzir a complexidade estética de sua obra, mas compreender o papel que ela desempenha na fixação de uma memória sonora orientada pela ideia de unidade e continuidade. Trata-se de um arquivo que produz estabilidade e reconhecimento coletivo, mas que também revela os limites de um modelo de memória centralizado, no qual vozes dissonantes tendem a ser silenciadas. É a partir desses limites que se torna possível conceber outras formas de arquivo sonoro, nas quais o som deixa de operar como um registro fixo e começa a se manifestar como ativação, deslocamento e disputa.

Reinscrever o som: *grandePEQUENAcatraia* e o arquivo em deslocamento

Em contraste com a lógica de estabilização e fixação que caracteriza o arquivo nacional-modernista, a obra *grandePEQUENAcatraia* (2008-2009), de Marcelo Gandini, opera a partir de um deslocamento radical da noção de arquivo. Produzida para a 8ª Bienal do Mar, em Vitória, a obra reinscreve o apito de navios em uma catraia, pequena embarcação tradicional da baía, ativando uma memória sonora vinculada ao trabalho portuário, à circulação marítima e às transformações urbanas do território. O som, nesse contexto, não é preservado como vestígio do passado, mas recolocado em circulação como experiência situada, atravessada pelo corpo, pelo espaço e pelo tempo presente. Embora a obra se constitua fundamentalmente no campo da escuta, o registro a seguir permite situar materialmente o dispositivo sonoro em relação ao território portuário (Figura 1).



Figura 1 – *grandePEQUENAcatraia* (2008–2009), Marcelo Gandini. Dispositivo sonoro instalado em catraia na Baía de Vitória, 8ª Bienal do Mar. Fonte: acervo do artista / registro em vídeo da obra.

Ao deslocar o apito do navio de seu contexto funcional e industrial para uma prática artística ancorada em uma embarcação popular, Gandini produz uma fricção entre escalas, usos e regimes de escuta. O que se ouve não é apenas um som reconhecível, mas a ativação de camadas de memória que emergem na relação entre a baía, a cidade e seus modos de habitar. O som passa a atuar como força relacional, instaurando encontros entre diferentes temporalidades e tensionando fronteiras entre práticas populares e enquadramentos institucionais.

Nesse sentido, a obra se aproxima da compreensão do som como agência, conforme desenvolvida por LaBelle (2010; 2018). O som não acompanha passivamente a experiência urbana, mas atua sobre ela, atravessando corpos, produzindo situações e reorganizando modos de coexistência. Em *grandePEQUENAcatraia*, o apito do navio não remete a uma origem fixa, mas circula como gesto sonoro que cria fricções no espaço público, convocando escutas que escapam à lógica do controle e da previsibilidade.

A escuta mobilizada pela obra é necessariamente situada e relacional. Como propõe Voegelin (2021), ouvir não é um ato neutro ou universal, mas uma experiência atravessada por contextos, posições e relações de poder. Em Gandini, a escuta não se orienta pela contemplação distante, mas pela imersão em um campo sensível no qual som, corpo e ambiente se implicam mutuamente. O sentido da obra não se encerra no objeto, mas se produz no encontro entre o som emitido, o espaço da baía e os sujeitos que o atravessam.

A partir dessa perspectiva, *grandePEQUENAcatraia* pode ser compreendida como um arquivo vivo. Diferentemente do arquivo que fixa e conserva, trata-se de um arquivo que se constrói na ativação e na experiência, aberto à instabilidade e à transformação. Como aponta Bottallo (2025), os arquivos vivos operam menos pela preservação do passado e mais pela capacidade de reconstruir a memória no presente, ativando narrativas que permanecem em disputa. A obra de Gandini não organiza uma memória portuária definitiva, mas reabre esse campo, expondo suas tensões e silêncios.

Nesse deslocamento, o som deixa de operar como marca de identidade estabilizada e passa a funcionar como prática de reinscrição sensível do território. A catraia, enquanto suporte da obra, não apenas carrega o som, mas o ancora em uma história local marcada por deslocamentos, desigualdades e transformações urbanas. O arquivo, aqui, não é centralizado nem unívoco, mas fragmentado, relacional e atravessado por múltiplas escutas.

grandePEQUENAcatraia explicita, assim, uma passagem fundamental: do arquivo sonoro entendido como forma de fixação simbólica para o arquivo concebido como processo e acontecimento. Ao ativar o som como experiência situada, a obra desloca o eixo da memória para o campo da escuta, afirmando o arquivo como prática viva, capaz de instaurar fricções e abrir possibilidades de reimaginar a relação entre som, território e memória. Se em Villa-Lobos a arte sonora se consolida como linguagem cultural institucionalizada, em Gandini esse movimento se inverte, reinscrevendo práticas culturais no campo da arte como experiência viva.

O som em trânsito: *TabomBass* e o arquivo vivo transatlântico

Em *TabomBass,* apresentada na 32ª Bienal de São Paulo, Vivian Caccuri desloca a noção de arquivo sonoro ao inscrevê-la em um campo transatlântico de circulação, memória e pertencimento. A obra mobiliza sons graves oriundos do Brasil e de Gana, articulando práticas sonoras contemporâneas a histórias compartilhadas de deslocamento, diáspora e resistência negra. O som opera aqui como força que atravessa geografias, corpos e temporalidades, reinscrevendo a memória como experiência viva e em constante recomposição.

Ao acionar os graves como elemento central, Caccuri aproxima a obra das práticas do *sound system*, historicamente vinculadas a encontros comunitários, à circulação de música e à ocupação do espaço urbano. Esses sistemas sonoros, compreendidos como dispositivos de agência que produzem relações, afetos e fricções no espaço social (LaBelle, 2010; 2018), não se limitam à amplificação do som, mas instauram situações de escuta coletiva nas quais o corpo é diretamente implicado, reorganizando temporariamente modos de presença e convivência. A materialidade do grave e sua incidência sobre o corpo e o espaço tornam-se visíveis na configuração da própria obra, como se observa na Figura 02.



Figura 2: Frame de uma vídeo-apresentação, TabomBass, 2016. Vivian Caccuri. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=mT3GIdt4YyY&t=6s

A escuta convocada por *TabomBass* é situada e corporal. Como argumenta Voegelin (2010), ouvir implica sempre uma posição, um corpo e um contexto específicos, sendo atravessado por relações de poder e por histórias sensíveis que moldam aquilo que se torna audível. Na obra de Caccuri, a escuta não se orienta pela contemplação distanciada do objeto

artístico, mas pela imersão em um campo vibratório no qual frequências graves, muitas vezes próximas ao limiar da audição ou mesmo na zona do infrassom, atravessam o corpo antes de se constituírem como som reconhecível. A experiência auditiva expande-se, assim, para além do tímpano, envolvendo a pele como superfície sensível de escuta, uma extensão corporal que percebe vibrações, pressões e impactos sonoros. Nesse regime ampliado de escuta é produzido uma sensação de pertencimento provisório fundada na partilha vibratória do espaço e na presença coletiva.

Ao colocar em diálogo Brasil e Gana, a obra desloca o arquivo sonoro de uma lógica nacional para um horizonte decolonial. Esse deslocamento pode ser compreendido a partir da crítica de Mignolo (2008) à colonialidade do saber, que evidencia como regimes de conhecimento e memória foram historicamente organizados a partir de centros de poder eurocentrados. *TabomBass* tensiona essa lógica ao afirmar o som como meio de circulação de saberes outros, inscritos em práticas afro-diaspóricas que escapam à fixação do arquivo moderno.

Nesse contexto, a memória acionada pela obra não se apresenta como narrativa linear do passado, mas como sobrevivência, ressonância e reaparição. A circulação dos graves, ao atravessar o espaço expositivo, evoca histórias marcadas pela violência colonial e pela diáspora, mas também por formas persistentes de criação e vida coletiva. Como sugere Mbembe (2021), a memória em contextos pós-coloniais não se organiza apenas pela lembrança, mas pela capacidade de fazer sobreviver aquilo que foi fragmentado, deslocado ou silenciado.

TabomBass pode, assim, ser compreendida como um arquivo vivo de caráter afro-atlântico, no qual o som opera como prática de conexão e reinscrição histórica. Diferentemente do arquivo que busca preservar e estabilizar, a obra afirma a memória como movimento, vibração e encontro. O arquivo não se encontra armazenado, mas se manifesta na experiência compartilhada da escuta, no impacto físico do som e na reativação de vínculos que atravessam o tempo colonial e o presente.

Ao radicalizar a dimensão relacional do som, Caccuri amplia o deslocamento iniciado em *grandePEQUENAcatraia*. Se em Gandini o arquivo vivo emerge da relação entre território local e memória portuária, em *TabomBass* ele se expande para uma geografia transatlântica, na qual o som se a firma como força de resistência, criação e recomposição do sensível. Nesse movimento, o arquivo deixa definitivamente de operar como forma de fixação identitária e passa a se manifestar como prática de escuta capaz de instaurar novas possibilidades de habitar o tempo, o espaço e a memória.

Escuta e deslocamento do arquivo sonoro

A partir das obras analisadas, a escuta se a firma como operador central no deslocamento da noção de arquivo. Se, no contexto modernista, o arquivo sonoro esteve associado à fixação, à estabilização e à autoridade institucional, nas práticas contemporâneas ele se desloca para o campo da experiência, da ativação e da disputa. Esse deslocamento não implica a negação do arquivo modernista, mas em uma reconfiguração enquanto prática sensível que se produz no encontro entre som, corpo e espaço.

O retorno à noção de arquivo permite compreender esse movimento de maneira mais precisa. Como problematiza Derrida (2001), o arquivo nunca é neutro: ele envolve poder, seleção e autoridade, instaurando regimes que determinam o que pode ser preservado, transmitido e reconhecido. O arquivo moderno, ao organizar a memória a partir de lógicas de centralização e permanência, tende a silenciar aquilo que escapa à normatividade proposta/imposta. As obras de Gandini e Caccuri tensionam diretamente essa lógica ao deslocarem o arquivo do lugar da conservação para o da experiência, revelando seus limites e abrindo fissuras em sua pretensa estabilidade.

Nesse sentido, o arquivo deixa de ser compreendido como depósito do passado e passa a operar como processo em curso. A noção de arquivo vivo, conforme discutida por Bottallo (2025), é fundamental para entender essa inflexão. Em vez de preservar uma memória já dada, o arquivo vivo reconstrói o passado no presente, ativando narrativas que permanecem abertas, instáveis e em disputa. Tanto em *grandePEQUENAcatraia* quanto em *TabomBass,* o arquivo não se encontra armazenado, mas se manifesta na experiência compartilhada da escuta, na ativação do território e na implicação dos corpos.

A escuta, nesse contexto, assume um papel decisivo. Mais do que meio de acesso ao arquivo, ela se torna o próprio espaço em que o arquivo acontece. Seguindo LaBelle (2010; 2018), o som é compreendido como forma de agência capaz de produzir relações, fricções e situações de convivência. A escuta não se limita a reconhecer o que já está dado, mas participa da produção do sensível, reorganizando temporariamente modos de habitar o espaço e de compartilhar a memória.

Ao deslocar o arquivo para o campo da escuta, as obras analisadas afirmam a memória como prática situada e relacional. Em Gandini, esse deslocamento se dá pela reinscrição do som no território portuário e em suas camadas históricas; em Caccuri, pela expansão transatlântica da escuta e pela ativação de memórias afro-diaspóricas. Em ambos os casos, o arquivo deixa de operar como forma de identidade estabilizada e passa a se manifestar como acontecimento, atravessado por tensões, deslocamentos e sobrevivências.

Esse movimento evidencia uma transformação mais ampla na relação entre som, memória e criação. Se o arquivo nacional-modernista buscava produzir continuidade e coerência simbólica, o arquivo vivo afirma a incompletude, a instabilidade e a abertura. A escuta, nesse cenário, não é apenas um gesto perceptivo, mas uma prática ética e política particular, capaz de sustentar modos de atenção que acolhem o conflito, a diferença e o inacabado.

Ao pensar o deslocamento do arquivo a partir da escuta, este artigo propõe compreender o som não como vestígio a ser preservado, mas como prática que se atualiza no presente, reconfigurando relações entre passado e futuro. É nesse intervalo, entre memória e criação, que o arquivo sonoro se revela como campo de forças em permanente transformação.

Considerações finais

As análises desenvolvidas ao longo deste artigo permitiram observar como o som opera, em diferentes contextos históricos e artísticos, como forma de organização da memória e da experiência coletiva. Ao colocar em perspectiva a obra de Heitor Villa-Lobos e as proposições contemporâneas de Marcelo Gandini e Vivian Caccuri, tornou-se possível evidenciar um deslocamento fundamental na maneira como o arquivo sonoro é concebido, vivido e ativado na cultura brasileira.

No contexto modernista, a música de Villa-Lobos se articula a um projeto de identidade nacional no qual o som assume a função de arquivo, operando pela fixação, pela repetição e pela institucionalização da escuta. Esse arquivo contribuiu para a consolidação de uma memória sonora compartilhada, produzindo continuidade simbólica e reconhecimento coletivo, mas também revelando os limites de um modelo centrado na unidade e na centralização da narrativa cultural.

Em contraste, as obras *grandePEQUENAcatraia* e *TabomBass* deslocam o arquivo do campo da preservação para o da experiência. Nessas proposições, o som não é convocado como vestígio de um passado estabilizado, mas como prática viva que se atualiza na relação com o território, o corpo e a escuta. O arquivo deixa de ser entendido como lugar de conservação e passa a se manifestar como acontecimento, atravessado por instabilidade, fricção e disputa.

Esse deslocamento evidencia a escuta como elemento central na reconfiguração do arquivo sonoro. Mais do que acessar memórias preexistentes, escutar implica participar da produção do sensível, ativando relações e abrindo possibilidades de reinscrição histórica. Nas

obras analisadas, a escuta se a firma como prática situada, capaz de acolher a multiplicidade de tempos, vozes e experiências que escapam aos modelos normativos de memória.

Ao reconhecer o som como arquivo vivo, este artigo propõe compreender a memória não como algo a ser preservado intacto, mas como campo em permanente construção. Trata-se de uma memória que se faz no presente, na experiência compartilhada da escuta, e que se mantém aberta a deslocamentos, atravessamentos e reinterpretações. Assim sendo, o som rememora e cria, reinscrevendo o passado como potência ativa no agora.

Entendemos que ao afirmar a escuta como prática criativa, ética e política, o texto sugere que as poéticas sonoras analisadas refletem sobre a memória e intervêm nos modos de habitá-la. Entre o arquivo nacional e o arquivo vivo, o som emerge como força capaz de tensionar narrativas estabelecidas e de instaurar outras formas de relação com o tempo, o espaço e a história.

Referências

BOTTALLO, Marilúcia. Arquivos vivos e a memória que se reconstrói. Fundação Bienal de São Paulo, 13 maio 2025. Disponível em: https://www.bienal.org.br. Acesso em: 20 out. 2025.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

LABELLE, Brandon. Acoustic territories: sound culture and everyday life. New York: Continuum, 2010.

LABELLE, Brandon. Sonic agency: sound and emergent forms of resistance. London: Goldsmiths Press, 2018.

MBEMBE, Achille. Políticas da inimizade. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

MIGNOLO, Walter D. The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options. Durham; London: Duke University Press, 2011.

NORA, Pierre; AUN KHOURY, Tradução: Yara. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101. Acesso em: 26 jan. 2026.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VIDEIRA, Mário**.** *Sobre a recepção de Villa-Lobos por críticos e historiadores da música brasileira (1926-1956)*. In: II Simpósio Villa-Lobos: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos, 2., 2012, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2012. p. 72-82. Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002756477.pdf. Acesso em: 20 nov. 2024.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London; New York: Continuum, 2010.

YOUTUBE. Vivian Caccuri – *TabomBass* (vídeo-apresentação). Publicado em: 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mT3GIdt4YyY&t=6s . Acesso em: 22 jan. 2026.

Palavra, imagem e cinema: uma leitura das traduções intersemióticas de *O Cortiço*

Word, Imagem, and Cinema: A Reading of the Intersemiotic Translations of O Cortiço

Prof. Leonardo Borges Lelé, Mestrando (PPGA/UFES)

Prof.ª Dr.ª Stela Maris Sanmartin (PPGA/UFES)

Resumo:

O artigo analisa o romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, obra central do Naturalismo brasileiro, como campo fértil para práticas de tradução intersemiótica. Parte-se da observação de que a narrativa constrói imagens plásticas e multissensoriais que ultrapassam o âmbito literário, abrindo-se ao diálogo com outras linguagens artísticas. O objetivo é investigar como esse potencial estético se manifesta no trânsito entre literatura e outras artes, com foco na cena final da personagem Bertoleza. Para tanto, são analisados três recortes: o texto literário, a adaptação em quadrinhos de Ivan Jaf e Rodrigo Rosa (2013) e o filme de Francisco Ramalho Jr. (1978). À luz de autores como Moisés (2001), Franchetti (2011), Plaza (2003) e Souriau (1983), a análise evidencia que cada suporte mobiliza recursos próprios, recriando sentidos e iluminando dimensões críticas, coletivas e simbólicas da narrativa de Azevedo.

Palavras chave: *o Cortiço; Tradução Intersemiótica; Interartes; Estética; Linguagens artísticas.*

Abstract

This article analyzes O Cortiço (1890), by Aluísio Azevedo, a central work of Brazilian Naturalism, as a fertile field for interart translation practices. It is based on the observation that the novel's narrative constructs plastic and multisensory images that go beyond the literary scope, opening space for dialogue with other artistic languages. The objective is to investigate how this aesthetic potential manifests itself in the transit between literature and other arts, with a focus on the final scene of the character Bertoleza. To this end, three corpora are examined: the literary text, the comic book adaptation by Ivan Jaf and Rodrigo Rosa (2013), and the film version directed by Francisco Ramalho Jr. (1978). Drawing on authors such as Moisés (2001), Franchetti (2011), Plaza (2003), and Souriau (1983), the analysis shows that each medium mobilizes its own resources, recreating meanings and highlighting the critical, collective, and symbolic dimensions of Azevedo's narrative.

Keywords: *o Cortiço; Intersemiotic Translation; Interarts; Aesthetics; Artistic Languages.*

Introdução

O romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, se apresenta como um dos marcos do Naturalismo brasileiro e ocupa posição de destaque na literária canônica nacional. A obra surge em um contexto de transformações profundas na sociedade, marcada pela urbanização do Rio de Janeiro, então capital da recente república (1889), e pela presença, ainda evidente, de uma alma escravagista, cuja abolição (1888) ocorrera apenas um ano antes.

Estruturado em 23 capítulos, a narrativa conta o processo de escalada social do imigrante português João Romão, que, a partir da exploração despudorada do trabalho de Bertoleza, e da renda extorquida de seus inúmeros inquilinos, alcança o enriquecimento por meio da degradação moral e física dos moradores da estalagem. Mais do que uma narrativa sobre indivíduos isolados, como nos aponta Cândido (1991), a obra apresenta o cortiço como verdadeiro personagem coletivo, símbolo das tensões sociais, raciais e econômicas do final do século XIX.

Tal dimensão coletiva da narrativa é um dos elementos que justificam a relevância da obra como campo de investigação. Como observa Franchetti (2011), a estalagem não se estrutura apenas como cenário, mas como núcleo de significações que organiza o enredo, estrutura as relações sociais e revela a interação entre personagens. Cândido (1991) também aponta que o romance pode ser lido como "*texto primeiro*" (Cândido, 1991, p.112) pela ideia de que interpreta a realidade brasileira de forma direta e "*texto segundo*" (idem), por meio das referências do Naturalismo europeu, especialmente de Émile Zola com o romance *L'Assommoir* (1877), e as reelabora em função das características específicas do Brasil daquele momento.

A potência descritiva verbal do romance confere-lhe uma estética que vai além do âmbito da literatura. É nesse aspecto que a obra de Aluísio Azevedo se destaca como espaço frutuoso para pensar as relações interartes. Em *O Cortiço* encontramos uma escrita que se abre para dimensões imagéticas, alegóricas e simbólicas, capazes de dialogar com outras linguagens artísticas. A escolha de *O Cortiço* como objeto de análise, portanto, não se justifica apenas por seu lugar de destaque no cânone naturalista, mas sobretudo pela sua capacidade de atravessar linguagens.

A força de sua narrativa permitiu que o romance fosse transposto, reinterpretado e recriado em diferentes meios e nessas desconstruções e reorganizações observa-se um processo de recriação contínua, em que a palavra escrita se converte em matéria-prima para outros modos de expressão artística tornando o texto literário um ponto de partida para práticas criativas que

não se restringem ao universo da literatura, mas que ampliam e ressignificam a obra em contato com outras estéticas.

O presente artigo não pretende oferecer uma análise exaustiva do romance nem de suas inúmeras recepções críticas, tendo em vista que o objetivo é mais restrito, sendo ele observar de que maneira a linguagem verbal de *O Cortiço* abre campos de criação em outras artes, instaurando estéticas em trânsito que revelam tanto a vitalidade da obra quanto sua capacidade de se renovar em contextos distintos. Ao focalizar os processos de tradução interartes, pretende-se compreender como o romance de Aluísio Azevedo continua a inspirar novas formas de leitura e de criação, dialogando com diferentes suportes.

Este artigo se insere como parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, dedicada a um estudo mais amplo das traduções interartes de *O Cortiço*. Contudo, o presente texto possui autonomia e um recorte específico, voltado à análise da abertura estética que a linguagem verbal da obra oferece a outras formas de expressão artística, enfatizando a dinâmica entre trânsito criativo e ressignificação de sentidos.

***O Cortiço*: estilo, linguagem e imagens textuais.**

O romance *O Cortiço*, figura principal do Naturalismo brasileiro, revela tensões próprias da estética do período literário, marcada, por um lado, pela busca de objetividade e cientificismo, e, por outro, pela permanência de elementos idealizados. Como observa Moisés

> A análise do quadro cultural e das obras escritas à luz do ideário realista (e naturalista) virá demonstrar, porém, que o substrato continuava a ser dominado pelo paradoxo original: além de persistir, a força da paixão alimentava uma visão do mundo ainda bafejada pelos ventos do idealismo, embora soprando noutra direção. De resto, quando o corifeu do Naturalismo, linha avançada da estética realista, declarava ser "a obra de arte um recanto da natureza visto através de um temperamento", apontava o dualismo inextricável, afinal de contas determinado pelo próprio objeto de arte, em que acabaria naufragando o propósito de objetividade que nutria a geração anti-romântica (Moisés, 2001, p. 13).

O grande desejo naturalista baseava-se em alcançar a realidade de forma objetiva, afastando-se da subjetividade romântica. O autor ainda nos aponta que

> [...] Racionalistas, como pedia o cientificismo da época, procuravam a verdade impessoal e universal, não a individual, como julgavam os românticos. E a verdade localizava-se, a seu ver, na realidade, concebida como o mundo dos fenômenos físicos, suscetíveis de captação pelos sentidos (Moisés, 2001, p. 15).

No caso brasileiro, o Naturalismo se consolidou num período em que a vida cultural já revelava sinais de amadurecimento, observando-se, nas últimas décadas do século XIX, mesmo em meio às instabilidades de todos os gêneros, a produção literária passou a demonstrar maior

peso, permitindo que a literatura nacional, desses passos significativos rumo à afirmação de uma identidade própria. Contudo, como observa Sodré (1965), a difusão do Naturalismo no Brasil não se deu sem limitações, compreendendo-se que

> [...] as obras aparecidas impressionam pelo número e até mesmo pela mediania, não pelo valor individualizado, inclusive aquilo que êle contém como contribuição original. No que se refere ao naturalismo, nota-se, desde logo, o fato: são muitos, relativamente, os livros; são poucos os que sobrevivem (Sodré, 1965, p. 161).

Dentro desse cenário, a obra de Aluísio Azevedo, especialmente *O Cortiço*, se destaca pelo vigor de sua composição. Conforme observa Sodré (idem), o romance sobrevive ao tempo não apenas pelo retrato fiel da vida popular no Rio de Janeiro do século XIX, mas sobretudo pela forma como organiza a narrativa em torno do coletivo, transformando o cortiço em personagem central e conferindo movimento e grandeza às cenas descritas. Essa dimensão de espetáculo das massas, assegura a relevância de Azevedo e faz de sua obra mestra um marco definitivo, concluindo ele que "[...] *Só a existência de O Cortiço salvaria do esquecimento e, mais do que isso, marcaria a importância do naturalismo brasileiro*" (Sodré, 1965, p.161).

Em soma a tudo isso, o romance apresenta um movimento interpretativo que ultrapassa a mera reprodução da escola literária, assumindo caráter alegórico. Segundo Franchetti,

> [...] É desse imperativo que nasceria a intenção alegorizante de *O Cortiço*, pois, enquanto (sempre segundo Candido), na representação do cortiço parisiense por Zola, a pretensão alegórica estaria ausente, no seu livro, Azevedo, 'em vez de representar apenas o modo de vida do operário, passa a representar, através dele, aspectos que definem o país todo'. Isso diminuiria 'o alcance geral do romance de Aluísio', mas 'aumentaria o seu significado específico'. Ou seja, diminuiria o valor universal e aumentaria o seu valor nacional" (Franchetti, 2011, p. 90).

A valorização do coletivo, o detalhamento minucioso e a estrutura narrativa que dá corpo às tensões sociais do período evidenciam o alcance estético de sua escrita, contudo, a relevância da obra não se restringe ao plano temático ou estrutural. É, sobretudo, no modo como a linguagem constrói "imagens" que reside a força criativa de Azevedo.

O autor cria cenas em que visão, audição, tato e olfato se entrelaçam, compondo descrições quase plásticas, que propiciam a aproximação de outras linguagens artísticas. Um exemplo significativo pode ser observado no início do capítulo 3, momento que narra o cortiço despertando ao amanhecer:

> Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.
> Um acordar alegre e farto de quem dormiu, de uma assentada, sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras

> notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia.
> A roupa lavada, que ficara de véspera nos coradouros, umedecia o ar e punha-lhe um farto acre de sabão ordinário. As pedras do chão, esbranquiçadas no lugar da lavagem e em alguns pontos azuladas pelo anil, mostravam uma palidez grisalha e triste, feita de acumulações de espumas secas (Azevedo, 2015, p. 45).

No fragmento, percebe-se a mistura de elementos, táteis, olfativos e sonoros. A cena se constrói como uma pintura em movimento, em que cada detalhe da descrição compõe uma atmosfera multissensorial. Essa riqueza plástica da narrativa evidencia não apenas um estilo minucioso, comum no período naturalista, mas também o potencial dialógico com outras artes. O modo como a linguagem verbal organiza cor, textura, sonoridade e movimento abre caminho para transposições interartes, revelando o trânsito criativo do romance na perspectiva de traduções para outras linguagens estéticas.

Diante desse potencial estético que se manifesta na obra, torna-se relevante pensar nos desdobramentos tradutórios que decorrem de sua recepção em outros sistemas artísticos. A "*tradução inter-semiótica*", apresentada por Jakobson (1995), ou transmutação, se define como o processo em que signos verbais são interpretados e recriados por meio de sistemas não verbais. Tal ideia constrói um horizonte para compreender como os efeitos plásticos e sensoriais do romance de Azevedo podem ser recriados em linguagens distintas evidenciando a dimensão imagética e criativa da obra.

De modo semelhante, Souriau afirma que

> [...] as diferentes artes são como línguas diferentes, entre as quais a imitação exige a tradução, o pensar num material expressivo totalmente diferente, a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes (Souriau, 1983, p. 24).

Essa observação amplia a discussão ao indicar que não se trata de buscar equivalências literais, mas de elaborar correspondências criativas, em que o tradutor-artista reconstrói efeitos por meio de outro material expressivo. Assim, a tradução de *O Cortiço* para outros códigos exige não apenas fidelidade temática, podendo, até mesmo, se distanciar dessa questão, mas, sobretudo, a capacidade de invenção, atualizando em outro suporte os potenciais que atravessam o texto original.

Nesse processo, como lembra Plaza, "*Na leitura do original, atualizamos os interpretantes embutidos na leitura, pois tradução "é a forma mais atenta de ler*" (Plaza, 2003, p. 34). Compreende-se então que ler para traduzir é reconhecer que cada signo carrega uma rede de significações históricas, sociais e estéticas, e que sua atualização em outro tempo e em

outro código artístico exige compreender a densidade de sua produção original. É por isso que, como observa o autor,

> [...] O original está determinado por um tempo e espaço e pelas condições de produção que nele estão inscritas. Assim, se o original como signo estético tende a ser pleno, ele é também incompleto, visto que se inscreve na cadeia do tempo" (Plaza, 2003, p. 36).

Essa noção de incompletude do signo literário reforça a ideia de que *O Cortiço*, embora profundamente enraizado em sua temporalidade do século XIX, e canonicamente conhecido na contemporaneidade, abre-se a leituras que o ampliam, tornando-se fértil para novas criações.

Cada tradução, ao retomar o romance o projeta em novas redes de sentido, revelando sua força estética para além do contexto de sua criação. Nesse movimento, traduzir não é apenas transpor, traduzir expõe o núcleo inventivo da obra, pois, como ainda nos afirma Plaza (2003, p. 36),

> Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam (Plaza, 2003, p. 36).

Dessa forma, a tradução intersemiótica de *O Cortiço* não deve ser vista como mera adaptação ou perda em relação ao texto literário, mas como operação criativa que revela, pela diferença, a vitalidade da obra. Ao ser recriado em outros sistemas de signos, o romance de Aluísio Azevedo confirma sua potência imagética, coletiva e alegórica, abrindo-se a um trânsito estético-criativo em que preservação e reinvenção coexistem.

Concepções: desdobramentos e recepções

Os apontamentos e reflexões desenvolvidos até o momento no texto evidenciaram que *O Cortiço*, ao mesmo tempo em que se filia ao Naturalismo europeu, reelabora esse modelo a partir das especificidades do contexto brasileiro. O detalhamento descritivo e a objetividade almejada pelo cientificismo da época coexistem com a dimensão alegórica presente na obra. Para além, observa-se como a linguagem de Aluísio Azevedo constrói imagens textuais de caráter plástico e multissensorial, dispondo, assim, de alicerce para compreender de que modo o romance se abre a traduções em diferentes linguagens, permitindo analisar seus desdobramentos em suportes distintos.

Observando por essa ótica, a análise se concentrará em três recortes específicos, com o objetivo de compreender os mecanismos tradutórios que operam em diferentes composições. O primeiro corresponde à cena final do romance, descrita na última parte do capítulo 23, em que Bertoleza, ao descobrir a traição de João Romão e a dolorosa volta à escravidão da qual, na

verdade, nunca estivera liberta, decide pôr fim à própria vida. Trata-se de um dos trechos mais impactantes da narrativa, tanto pela intensidade dramática quanto pelo modo como condensa as tensões sociais e simbólicas que atravessam a obra, como se observa no excerto a seguir:

> [...]
> Tomavam café, quando um empregado subiu para dizer que lá embaixo estava um senhor, acompanhado de duas praças, e que desejava falar ao dono da casa.
> — Vou já, respondeu este. E acrescentou para o Botelho: — São eles!
> — Deve ser, confirmou o velho.
> E desceram logo.
> — Quem me procura?... exclamou João Romão com disfarce, chegando ao armazém.
> Um homem alto, com ar de estroina, adiantou-se e entregou-lhe uma folha de papel. João Romão, um pouco trêmulo, abriu-a defronte dos olhos e leu-a demoradamente.
> Um silêncio formou-se em torno dele; os caixeiros pararam em meio do serviço, intimidados por aquela cena em que entrava a polícia.
> — Está aqui com efeito... disse afinal o negociante. Pensei que fosse livre...
> — É minha escrava, afirmou o outro. Quer entregar-ma?...
> — Mas imediatamente.
> — Onde está ela?
> — Deve estar lá dentro. Tenha a bondade de entrar...
> O sujeito fez sina! aos dois urbanos, que o acompanharam logo, e encaminharam-se todos para o interior da casa. Botelho, à frente deles, ensinava-lhes o caminho. João Romão ia atrás, pálido, com as mãos cruzadas nas costas.
> Atravessaram o armazém, depois um pequeno corredor que dava para um pátio calçado, chegaram finalmente à cozinha. Bertoleza, que havia já feito subir o jantar dos caixeiros, estava de cócoras, no chão, escamando peixe, para a ceia do seu homem, quando viu parar defronte dela aquele grupo sinistro.
> Reconheceu logo o filho mais velho do seu primitivo senhor, e um calafrio percorreu-lhe o corpo. Num relance de grande perigo compreendeu a situação; adivinhou tudo com a lucidez de quem se vê perdido para sempre: adivinhou que que a sua carta de alforria era uma mentira, e que o seu amante, não tendo coragem para matá-la, restituía-a ao cativeiro.
> Seu primeiro impulso foi de fugir. Mal, porém, circunvagou os olhos em torno de si, procurando escapula, o senhor adiantou-se dela e segurou-lhe o ombro.
> — É esta! disse aos soldados que, com um gesto, intimaram a desgraçada a segui-los. — Prendam-na! É escrava minha!
> A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar.
> Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certeiro e fundo rasgara o ventre de lado a lado.
> E depois embarcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue.
> João Romão fugira até ao canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos.
> Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca! trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito.
> Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas (Azevedo, 2015, p. 272-274).

O segundo recorte corresponde à transposição do episódio para a linguagem dos quadrinhos, realizada por Ivan Jaf (2013), onde, observa-se a narrativa pela reconstrução da visualidade, condensando em imagens o que, no texto literário, se desdobra em detalhamento descritivo (Figura 1).



Figura 1 – O final de Bertoleza em HQ. Fonte: compilação do autor.[61]

Por fim, será considerada a versão cinematográfica de *O Cortiço*, dirigida por Francisco Ramalho Jr. (1978), no trecho que se estende de 1h40min45s a 1h44min00s. Nessa adaptação, a cena é reinterpretada por meio de recursos audiovisuais possibilitando uma atmosfera que tangencia a dimensão dramática do episódio (Figura 2).



Figura 2 – O final de Bertoleza no filme de 1978. Fonte: compilação do autor. [62]

Sobre a narrativa, o primeiro elemento a ser destacado está na forma como o autor conduz o encerramento da obra. A partir do capítulo 19, inicia-se uma sequência de desfechos das trajetórias dos principais personagens, mas é no capítulo 21 que Bertoleza ganha especial

[61] Montagem elaborada a partir das páginas 69 e 70 da adaptação em quadrinhos do romance *O Cortiço*, por Ivan Jaf (adaptação) e Rodrigo Rosa (ilustrações), publicada em 2013.
[62] Montagem elaborada a partir de cenas do filme *O Cortiço* (1978), dirigido por Francisco Ramalho Jr.

relevância, tanto pelo olhar de João Romão quanto em suas próprias atitudes diante do destino que se desenhava diante dela. Personagem marcada pelo silêncio e excesso de trabalho, Bertoleza sempre agiu ativamente para o enriquecimento de João e, dentro de sua subserviência, observou as movimentações em torno do intuito de casamento do seu companheiro com a jovem Zulmira, percebendo que se tornara um obstáculo para as novas ambições do comerciante.

É Botelho, o agregado de Miranda, quem sugere e arquiteta a estratégia cruel a Romão: procurar os herdeiros dos antigos donos de Bertoleza e entregá-la de volta à escravidão, livrando-se, assim, do estorvo que ela representava em seus planos de ascensão social, porém, o que Bertoleza desejava, contudo, não era atrapalhar o casamento, nem mesmo casar-se com ele, ela apenas desejava usufruir daquilo que ajudou a construir com vários anos de trabalho duro. A atitude de Romão, portanto, não é apenas uma traição pessoal, mas um gesto de ingratidão absoluta diante da mulher que sustentou sua trajetória.

Aos olhos contemporâneos, aquilo que poderia ser interpretado como passividade em Bertoleza pode também ser entendido como uma forma de sobrevivência diante das opressões do contexto histórico. Como observam Dalvi e Vinter,

> Conhecendo Bertoleza, foi possível entender que, embora submissa a seu homem, ela é representada como uma mulher que foge aos padrões de beleza, não vista como "anjo do lar". Se, por um lado, Bertoleza prova completa submissão a João Romão, confiando a ele suas finanças, por outro lado, ela mostra a força de seu trabalho, embora não se desse conta de que era capaz de produzir sem a ajuda de um homem, sem que um homem a explorasse como escrava que não mais era, ou não mais deveria ser (Dalvi; Vinter, 2021, p. 98-99).

Assim, sua trajetória revela uma tensão entre a aparente subordinação e a potência de resistência, expressa pela centralidade de seu trabalho e pela maneira como ela se mantém, ainda que subjugada. Nessa perspectiva, voltar à escravidão, condição que, de fato, nunca lhe fora inteiramente retirada, surge como um destino completamente inaceitável.

No excerto final, ao se ver condenada a retornar a um passado de grilhões, Bertoleza assume o controle de sua história. Com a faca ainda suja de vísceras e escamas de peixe, ela interrompe o ciclo de submissão e escolhe entre dois destinos igualmente violentos: a vida acorrentada à escravidão ou a liberdade obtida pela morte. Sua decisão, ainda que extrema, é o único gesto de autonomia plena que lhe resta.

A morte de Bertoleza é apresentada como um corte abrupto na narrativa, encerrando o romance com impacto brutal. Sua trajetória, que atravessa toda a obra, a coloca como verdadeira protagonista no instante em que reivindica a última palavra sobre seu próprio destino. O desfecho soa como um murro no estômago do leitor, intensificado pela ironia final, onde, João

Romão, responsável direto pelo suicídio da companheira, recebe, logo em seguida, um diploma de sócio benemérito das mãos de uma comissão de abolicionistas.

Esse desfecho brutal encerra o romance com intensidade dramática e crítica social, tornando a morte de Bertoleza não apenas um acontecimento narrativo, mas um gesto simbólico que concentra as tensões de todo o enredo. É justamente pela força dessa cena que ela se torna um ponto privilegiado para observar os processos de tradução e as escolhas estéticas em outras linguagens.

Com relação ao gênero HQ, o episódio final do romance é recriado em quatorze quadros onde observa-se um equilíbrio entre quadros que combinam imagens e balões de fala e outros que exploram apenas a força da imagem, dispensando palavras para acentuar a dramaticidade da cena. Essa alternância entre texto e imagem produz um ritmo narrativo próprio, distinto do romance, mas igualmente eficaz na construção do clímax.

Na seção bônus da obra, Jaf (2013) explica que o processo de adaptação envolveu um trabalho minucioso de pesquisa histórica, onde, ele e Rodrigo Rosa percorreram cenários no Rio de Janeiro e consultaram registros iconográficos para reconstruir com fidelidade os espaços e ambientes da narrativa. Esse empenho, conforme o autor destaca, visava menos a uma reprodução literal do romance e mais à busca por elementos que transportassem os sentidos da obra para a nova linguagem visual. Nessa perspectiva, a reflexão de Jeha (2004) mostra-se pertinente ao lembrar que a avaliação de uma tradução intersemiótica deve considerar justamente a capacidade de deslocar significados de um sistema para outro, preservando sua força representativa. Dessa forma, a obra estabelece um ponto de contato singular com o romance, mostrando que ao mesmo tempo em que mantém forte proximidade com a obra matriz, confere-lhe uma poética própria, explorando a materialidade da imagem e a expressividade do silêncio como recursos estéticos empregados na tradução.

No primeiro quadro (Figura 3), observa-se a fachada do sobrado de João Romão, erguido após o incêndio do cortiço com o dinheiro do seguro e agora apresentado como símbolo de sua ascensão social, marcado pela imponência diante dos antigos moradores. Em seguida, nos três quadros posteriores, a narrativa mantém grande proximidade com o texto de Azevedo: o empregado anuncia a chegada de um homem acompanhado de soldados à porta; apresenta-se o documento que atesta Bertoleza como propriedade; e, por fim, João Romão consente de imediato que a levem. Entretanto, a ênfase narrativa recai especialmente entre o quinto e o décimo primeiro quadros, onde se concentra a representação do suicídio de Bertoleza.



Figura 3 – O sobrado e a tentativa de prisão de Bertoleza. Fonte: Jaf (2013, p. 69)

A personagem aparece sentada em um plano inferior (Figura 4), olhando para cima diante da comitiva que a cerca. Seu semblante fechado, os cabelos desgrenhados e as olheiras profundas compõem a imagem de uma mulher marcada pelo desgaste físico e pela exaustão de uma vida inteira de trabalho incessante. O olhar de Bertoleza, descrito quase como o de um animal acuado, traduz sua percepção de que as opções diante de si são mínimas e cruéis. A frase que ecoa nesse instante "*Prendam-na! A escrava é minha* (Jaf, 2013, p. 69)." surge como uma violência familiar, uma repetição brutal da voz de um passado que nunca deixou de perseguí-la, mesmo após tantos anos.



Figura 4 – Excreções e reações de Bertoleza. Fonte: Jaf (2013, p. 69)

Ao se levantar, ao ouvir a sentença, suas feições são outras, e nos três quadros seguintes ela ocupa a centralidade da cena (Figura 5). Com Olhos muito arregalados Bertoleza apresenta a expressão de uma pessoa que enxergou a realidade da forma mais dura possível, e compreende, friamente, que suas opções são apenas duas, não sendo nenhuma delas aceita sem

que haja dor e violência envolvidas. Seu corpo é trajado por roupas maltrapilhas e seus braços grossos com pescoço e seios robustos lhe atribuem traços de brutalidade, afastando toda e qualquer delicadeza. Na sequência observam-se as cores resumindo-se a apenas duas, o vermelho e o preto. Essa concepção silenciosa e bicolor emprega a todo o corpo da personagem a sanguinidade da ação do suicídio, condensando em traços fortes a dor física e a simbologia do gesto, impactando o leitor de uma forma que ultrapassa a narrativa e dando contornos densos a trama. Posteriormente já se observa seu corpo em queda, tombando ao chão, com a faca ainda cravada em seu ventre.



Figura 5 – A trágica morte de Bertoleza. Fonte: Jaf (2013, p. 70)

Os dois últimos quadros da sequência devolvem a centralidade a João Romão (Figura 6). Ele também é retratado com olhos arregalados, mas sua postura remete à de um covarde coadjuvante que, em silêncio, assiste a antiga companheira sucumbir diante de si. Seu rosto, tingido em tom violeta, e ocupando a maior parte do último quadro, transpira pavor e medo. Contudo, um detalhe se sobressai: a gravata-borboleta vermelha, símbolo aristocrático do poder masculino, representada no mesmo tom do quadro do suicídio. Esse elemento funciona como uma metáfora visual do nó que o asfixia diante da perda da mulher que por tantos anos lhe servira de apoio e companhia.



Figura 6 – João Romão presencia a morte de Bertoleza. Fonte: Jaf (2013, p. 70)

Nos três últimos quadros, a figura do empregado reaparece para anunciar que outros homens estão à porta. Nesse ponto, observa-se uma interpretação específica dos autores da HQ: no romance, a ação descrita na última frase onde se lê "*Ele mandou que os conduzisse para a*

sala de visitas (Azevedo, 2015, p. 274)" é atribuída pelo narrador a João Romão. Já na adaptação de Ivan Jaf, essa fala é transposta para a personagem Botelho, por meio de um balão de diálogo. Tal deslocamento suaviza, em certa medida, a imagem de Romão, retirando dele a frieza do homem que, instantes antes, presenciara inerte o suicídio de Bertoleza. Desse modo, a HQ dilui o contraste irônico presente no texto literário, que acentua ainda mais a crueldade do personagem.

O desfecho, contudo, não deixa de carregar sua própria força crítica. Na adaptação, o que funciona como ironia na HQ aparece reconfigurado em uma fala hipócrita e cínica do personagem: "[...] *é uma obrigação de todo o homem de bem lutar pela Liberdade dos escravos* (Jaf, 2013, p. 76)". A frase, inserida em um balão que sai apenas da silhueta de Romão, diante de homens de cartola, contrasta brutalmente com a imagem que ocupa o último quadro, o corpo de Bertoleza estendido no chão de terra, banhado em sangue, enquanto animais se alimentam do fluido que escorre. A força imagética desse fechamento é devastadora, pois traduz uma atmosfera macabra que não se encontra no romance, cujo encerramento está centrado na figura masculina de João Romão, já voltado para os novos horizontes de poder e ascensão social.

A adaptação em quadrinhos apresenta uma estreita proximidade com a obra matriz, oferecendo, por meio de silhuetas e construções imagéticas, uma tradução visual das descrições narrativas de Aluísio Azevedo. Trata-se, contudo, de um material com poética própria, no qual a linguagem gráfica assume papel representativo na construção física de uma moldura social e histórica. Essa fidelidade criativa confere à HQ um valor significativo, pois, embora seus autores usufruam de liberdade interpretativa, a obra alcança uma originalidade única, capaz de projetar de forma clara a atmosfera do romance. Tal efeito ganha ainda maior relevância se considerarmos que o texto de Azevedo é escrito em um português já distante do uso cotidiano, e a transposição para o código visual amplia sua acessibilidade e abre caminho para novas leituras.

Já, ao se pensar na tradução intersemiótica de *O Cortiço* para o cinema, é necessário reconhecer que todo processo tradutório parte da lógica da representação e de sua constante reinterpretação. Para situar uma análise fílmica, Jeha nos aponta que

> Se nos lembrarmos que um signo está por alguma coisa para a ideia que ele produz ou modifica, perceberemos que versões fílmicas de livros fazem parte de uma série infindável de representações, cujo objeto é o interpretante do texto. Na tradução intersemiótica de texto para filme, o texto já é uma representação de outra representação, e o seu primeiro objeto está, assim, infinitamente afastado. A tradução intersemiótica ilustra perfeitamente a ação dos signos: artefatos culturais, ou signos simbólicos, crescem para longe do objeto inicial que iniciou o processo de significação (Jeha, 2004, p. 127).

Nessa perspectiva, compreende-se que a adaptação fílmica não busca apenas reproduzir o romance, mas reinscrevê-lo em outro sistema de signos, abrindo-o a novas possibilidades de interpretação, construção e, ousa-se dizer, desfecho. Isso se articula ao que lembra Stam (2006), ao afirmar que:

> O texto [...] do romance, para usar a linguagem de Bakhtin, se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações. Além do mais, a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, portanto, busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto (Stam, 2006, p. 25).

Assim, a versão cinematográfica de *O Cortiço* pode ser entendida como uma leitura entre muitas, que ressignifica a obra original ao transpor sua narrativa para a linguagem audiovisual.

Sobre a obra cinematográfica, é essencial compreender o contexto em que foi produzida. Em 1978, o Brasil vivia um momento decisivo do regime militar, tratava-se do fim do período mais duro da repressão, conhecido como "anos de chumbo", e o país caminhava para o reestabelecimento da democracia, marcada, entre outros acontecimentos, pela anistia aos exilados políticos. Esse ambiente de transição reflete-se também nas produções culturais do período. Como observa Oliveira,

> Dotado de um estilo próximo ao do musical, o filme de Ramalho Júnior encontra-se impregnado, do início ao fim, do humor ingênuo, quase infantil, que garantiu o sucesso das chanchadas. Para se compreender melhor, entretanto, as motivações e até mesmo a maneira como O cortiço foi adaptado para a tela, há que se recorrer ao tipo de produção cinematográfica predominante no Brasil na década de 70, quando o humor inocente da chanchada foi incrementado por uma expressiva dose de eroticidade, resultando no gênero que recebeu a denominação de pornochanchada, o qual investiu prioritariamente na produção de cenas que exploravam a eroticidade, a perversão e a anatomia sexual femininas (Oliveira, 2004, p. 115-116).

Nesse sentido, a adaptação de *O Cortiço* para o cinema não pode ser analisada apenas como transposição de um texto literário, mas como um produto de sua época, fortemente marcado pelas convenções estéticas e comerciais da pornochanchada.

A cena correspondente ao final do romance se apresenta como trecho de um intitulado "Epílogo" do filme. Ela se inicia em um cenário distinto daquele descrito no romance e nela pode-se observar, sentado sozinho à mesa de jantar, João Romão, que aparece em posição de destaque, enquanto Bertoleza, em segundo plano, desempenha suas tarefas domésticas. Essa diferença espacial evidencia desde o princípio a relação hierárquica entre os personagens colocando o senhor em posição de repouso e centralidade, e a mulher negra encarregada do trabalho silencioso.

Em seguida, o empregado anuncia a João Romão a presença de homens à porta. Eles entram imediatamente na sala de jantar, e a tensão cresce com a súbita movimentação. Diante da comitiva, que inclui policiais, Bertoleza se sente acuada e busca refúgio atrás de um móvel, como se tentasse desaparecer da cena. Entre os presentes, destaca-se ainda a figura de Alexandre, esposo de Augusta Carne-Mole, que, tanto no romance quanto no filme, é representado como o soldado, mas na versão audiovisual está diretamente envolvido na negociação da falsa carta de alforria da personagem.

Ao receber o mandado de apreensão, a passividade de Bertoleza se acentua em sua postura corporal, encolhida e assustada, tenta se ocultar, mas, ao ouvir a ordem para que fosse presa, sai de sua posição em desespero e corre em direção a um dos soldados. Nesse momento, ocorre a fatalidade, acidentalmente, o militar atinge seu ventre com o sabre, e a câmera se aproxima em um close que registra o olhar de dor da personagem, segundos antes de tombar ao chão agonizando.

A sequência se encerra com um corte para três figuras, o filho do antigo dono de Bertoleza, Alexandre e João Romão. Os olhares se cruzam em silêncio, enquanto João Romão, com certa frieza, mas tentando se mostrar comovido, tira um guardanapo da mesa e enxuga o rosto, gesto que reforça a naturalização da tragédia e a fatalidade banalizada da morte da mulher que lhe acompanhara durante tantos anos.

A cena prossegue com a saída de João Romão do ambiente anterior. O foco se desloca para outro espaço, no qual Botelho o espera, segurando sua casaca, acompanhado de outros dois homens vestidos com trajes clássicos, paletó, gravata-borboleta e flor na lapela. Um deles carrega nas mãos um papel enrolado, sinalizando a formalidade da ocasião e a expectativa de uma entrega solene.

João Romão se posiciona atras de uma escrivaninha, sentado em uma cadeira de estilo clássico. O cenário é composto por objetos que reforçam sua ascensão social, podendo se ver sobre a mesa um telefone, uma lamparina com donzela, e outros elementos de prestígio burguês. Na parede do fundo, um quadro pintado completa a ambientação. Sua figura é centralizada na cena, destacando-se como protagonista do momento, enquanto os demais homens lhe conferem o documento.

A câmera então realiza um close no papel, revelando tratar-se de um diploma da "*Comissão Diretora da Campanha pela Abolição da Escravatura*". A reação de João Romão é inicialmente de espanto, com o charuto ainda na boca, parece hesitar, como se não se sentisse merecedor de tamanha honraria. Essa breve suspensão é logo quebrada quando Botelho inicia

as palmas, seguidas pelos outros dois membros da comissão. Nesse instante, João Romão retira o charuto da boca e, enquadrado ao centro da tela, faz um gesto de aceno, assumindo com naturalidade o papel de homenageado.

Sobre a forma como a personagem Bertoleza é retratada, Oliveira observa que, na adaptação

> O perfil de Bertoleza construído no filme de Ramalho Júnior apresenta-a, no entanto, como um traste velho e imprestável, que não anda, arrasta-se; que não fala, murmura; que não protesta, cala-se, acomodando-se à própria sorte e permitindo a João Romão descarta-la quando não apresenta mais nenhuma utilidade. Praticamente muda, ela sequer é mostrada como alguém que "mourejava a valer, mas de cara alegre", conforme é descrita no romance, revelando-se incapaz de reagir aos maus tratos e injustiças que lhe são imputados pelo vendeiro (Oliveira, 2004, p. 118).

Essa caracterização, ainda segundo a autora, ganha ainda mais relevo quando se considera a maneira como sua morte é representada no filme. Ao transformar o suicídio da personagem em uma morte acidental, provocada pelo golpe do sabre de um soldado no momento em que ela tenta apelar à clemência de João Romão, o diretor lhe retira qualquer traço de dignidade.

Diferentemente do livro e da adaptação em HQ, o filme apresenta, em seu epílogo, representações imagéticas que sugerem possíveis desfechos para alguns personagens. Entre elas, destacam-se o casamento de João Romão com Zulmira; a abolição da escravatura, simbolizada por homens negros atrás de grades e pela indicação do ano de 1888 acompanhada da frase "*Abolição dos Escravos no Brasil*"; e o retorno de Rita Baiana ao cortiço. Nesse último caso, a narrativa fílmica mostra a personagem regressando sozinha, uma vez que Jerônimo decide reatar com Piedade, sua esposa, optando por seguir os padrões sociais de sua época. A volta de Rita é marcada por uma entrada tão festiva quanto a de sua primeira aparição, reforçando o caráter cíclico das experiências no espaço do cortiço.

Outro desdobramento significativo no enredo é a chegada da notícia da proclamação da República, onde, embora os moradores do cortiço não compreendam totalmente o evento, eles festejam, gritando "viva a República" e dançando, evidenciando que, apesar das dificuldades vividas, o cortiço se apresenta como uma pequena representação da sociedade brasileira, na qual o povo segue sobrevivendo e festejando independentemente de qualquer mudança ou imposição social.

O encerramento proposto pelo filme acaba gerando algumas lacunas da narrativa. Uma delas relaciona-se a pouca ênfase dada à abolição da escravidão que, aliada à morte acidental

de Bertoleza, reduz significativamente o potencial crítico que essas ações poderiam exercer, limitando a reflexão sobre as injustiças e desigualdades apresentadas na história.

Essas diferentes transposições da cena final de *O Cortiço* exemplificam como a narrativa literária pode ser ressignificada ao transitar por sistemas de signos distintos. Cada adaptação evidencia escolhas estéticas próprias, que preservam certos elementos centrais da obra original enquanto reinterpretam outros, criando experiências sensoriais e afetivas novas para o público. A centralidade de Bertoleza, a forma de representar a violência simbólica e a hierarquia social, bem como o uso da imagem, do silêncio e da cor, demonstram que essas traduções não apenas reproduzem o romance, mas acrescentam camadas de significado, reforçando a potência expressiva do material original.

Sob a perspectiva das interartes, essas recriações indicam que o processo criativo não se limita à fidelidade narrativa. Ao contrário, ele permite explorar a materialidade da linguagem audiovisual e gráfica, ampliando os modos de percepção e interpretação da obra. Elementos como o ritmo da narrativa em quadrinhos, o impacto visual da morte de Bertoleza ou o uso do espaço cênico e da encenação no cinema evidenciam como diferentes linguagens podem dialogar entre si, criando um campo fértil de experiências estéticas que não se restringem ao texto literário, mas interagem com ele de maneira inovadora.

Considerações finais

As observações desenvolvidas ao longo deste artigo demonstram que *O Cortiço*, ao transitar da linguagem verbal para outras linguagens artísticas, promove desdobramentos estéticos que reafirmam sua vitalidade e confirmam sua capacidade de dialogar com diferentes épocas. O romance de Aluísio Azevedo, marcado pelo detalhamento descritivo e pela força de suas imagens textuais, mostrou-se fértil para traduções interartes que, ao mesmo tempo em que preservam elementos narrativos fundamentais, constituem novas formas de expressão estética.

As pontuações construídas sobre o trecho final do livro mostram como cada suporte reinterpreta o gesto trágico de Bertoleza, personagem central do desfecho. No romance, sua morte concentra a crítica social e marca o ápice da narrativa ao colocá-la como protagonista de seu próprio destino. Na HQ, a cena é recriada por meio de recursos visuais que exploram a expressividade cromática e o silêncio gráfico, intensificando a dimensão simbólica do suicídio. Já no cinema, a opção pela morte acidental anula a autonomia da personagem, mas abre espaço para questionamentos sobre o contexto histórico e cultural em que a obra foi produzida. Essas escolhas demonstram que as traduções intersemióticas não se limitam a reproduzir o romance,

mas criam novas atmosferas e sentidos que expandem as possibilidades de recepção e interpretação da obra.

Nessa perspectiva, percebe-se que o trânsito entre literatura, quadrinhos e cinema não descaracteriza o romance, mas o reinscreve em novos horizontes de significação. Cada versão, ao explorar as especificidades de sua linguagem, revela aspectos distintos da mesma história e, nesse processo, confirma que *O Cortiço* é uma obra capaz de se prolongar em diferentes tempos e espaços culturais. Como observa Benjamin (2008), embora uma tradução nunca consiga reproduzir integralmente o sentido do original, ela estabelece uma ligação que assegura sua condição de traduzibilidade, dessa forma, as recriações aqui analisadas reafirmam a força estética do romance ao mesmo tempo em que evidenciam seu caráter de obra aberta, disponível a múltiplas leituras e ressignificações.

Nessa perspectiva, como também nos aponta Benjamin (2008), compreende-se que a tradução, por ser sempre posterior ao original, marca o prolongamento e a continuidade da vida das obras que possuem relevância duradoura. As versões em HQ e cinema, portanto, não apenas dialogam com a obra matriz, mas a reinscrevem em novas materialidades, permitindo que *O Cortiço* continue a pulsar e a inspirar práticas criativas, reafirmando sua atualidade no campo das interartes.

Referências

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Orientação pedagógica e notas de leitura de Douglas Tufano. 5. ed. São Paulo: Moderna, 2015.

CÂNDIDO, Antonio. **De Cortiço a Cortiço**. Novos Estudos CEBRAP, n. 30, p. 111-127, jul. 1991.

DALVI, Maria Amélia; VINTER, Ravena Brazil. **Tradução intersemiótica de romance a quadrinhos**: considerações sobre as personagens femininas Bertoleza e Rita Baiana em O Cortiço. Contexto, Vitória, v. 1, 2021. p. 72–100.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução de Fernando Camacho. In: BRANCO, Lúcia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 25–49.

FRANCHETTI, Paulo. **Leituras de O cortiço (notas para um público estrangeiro)**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 18, 2011. p. 87-96.

JAF, Ivan. **O cortiço**. Adaptação de Ivan Jaf; ilustrações de Rodrigo Rosa. 2. ed., 10. impr. São Paulo: Ática, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JEHA, Julio. **Veja o Livro e Leia o Filme**: A Tradução Intersemiótica. Todas as Letras, n. 6, 2004. p. 123-129.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

O Cortiço. Direção: Francisco Ramalho Jr. Produção: ARGUS FILMES DO BRASIL. Distribuição: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1978, 110 minutos.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Diálogo entre literatura e cinema nos anos 70**: de Aluísio Azevedo a Francisco Ramalho Júnior. Revista Miolo, v. 23, p. 115-127.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
SODRÉ, Nelson Werneck. O naturalismo no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

Processo criativo e formatividade: reflexões sobre o violão de Guinga

Creative process and formativity: reflections on Guinga's guitar

João Victor Castro Chequetto (UFES)
Fabiano Araújo Costa (UFES)

Resumo:

Este artigo investiga o papel do violão no processo criativo do compositor Guinga a partir de uma articulação entre a estética da formatividade de Luigi Pareyson e a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), de Vincenzo Caporaletti. Partindo da noção de criação como processo dinâmico de tentativa e êxito, propõe-se compreender o violão não apenas como meio técnico, mas como instância formativa do pensamento musical do compositor. Em diálogo com conceitos de matéria, mídia e Princípio Audiotátil (PAT), analisa-se a atuação do instrumento como operador cognitivo e corporal no fazer musical. Como material empírico, utilizou-se falas de Guinga extraídas de entrevista concedida à Chico Saraiva, interpretadas como indícios de um saber incorporado. Argumenta-se que a forma musical emerge da interação contínua entre voz, instrumento e escuta, configurando um processo criativo eminentemente audiotátil.

Palavras-chave: guinga; Formatividade; Audiotatilidade; Violão.

Abstract:

This article investigates the role of the guitar in the creative process of the composer Guinga through an articulation between Luigi Pareyson's aesthetics of formativity and Vincenzo Caporaletti's Theory of Audiotactile Musics (TAM). Starting from the notion of creation as a dynamic process of attempt and success, the study proposes to understand the guitar not merely as a technical means, but as a formative instance of the composer's musical thought. In dialogue with the concepts of matter, media, and the Audiotactile Principle (ATP), the article analyzes the instrument's function as a cognitive and corporeal operator in musical making. As empirical material, statements by Guinga drawn from an interview conducted by Chico Saraiva are examined as indications of embodied knowledge. It is argued that musical form emerges from the continuous interaction between voice, instrument, and listening, configuring an eminently audiotactile creative process.

Keywords: guinga; Formativity; Audiotactility; Guitar.

Introdução

O conceito de *formatividade*, desenvolvido pelo filósofo italiano Luigi Pareyson (1993 [1954], 2001 [1966]), oferece uma compreensão do fazer artístico como um processo essencialmente dinâmico, no qual a obra não é a simples realização de um plano previamente concebido, mas o resultado de uma sequência de tentativas, ajustes, descobertas e reformulações. Para Pareyson, a forma não precede o processo criativo, ela se revela no próprio ato de fazer, a partir da interação dialética entre o artista e a matéria, marcada por resistências, sugestões e desvios que orientam o percurso da criação, sustentando que o artista, enquanto faz, inventa também o modo de fazer[63]. Nesse sentido, o êxito artístico não corresponde à execução "correta" de um projeto, mas ao momento em que se estabelece uma consonância entre a intenção expressiva do criador e a forma que se descobre no fazer.

Essa concepção de criação como processo experimental e formativo mostra-se particularmente fecunda quando aplicada à música e, de modo específico, à prática composicional de Guinga[64]. Reconhecido por sua singularidade estética e por uma linguagem musical frequentemente situada em uma zona limítrofe entre a chamada música popular e a música de tradição escrita, Guinga constrói sua obra a partir de uma relação intensa e contínua com o violão, instrumento que desempenha papel central em seu processo criativo. Sua música evidencia uma elaboração harmônica, rítmica e melódica desenvolvida não a partir de procedimentos notacionais ou de modelos formais preestabelecidos, mas de uma interação intuitiva e corporal com o instrumento, que assume seu caráter textual na fonografia. Em termos distintos, essa inflexão epistemológica possibilita compreender os fonogramas e os dispositivos tecnológicos a eles associados como uma modalidade de "textualidade" musical, comparável àquela proporcionada pela partitura, sob uma perspectiva antropológica de texto. A distinção fundamental entre ambas reside no fato de que uma corresponde ao próprio acontecimento sonoro, enquanto a outra consiste em sua tradução para o plano gráfico notacional.

Partindo dessa constatação, este artigo propõe uma aproximação entre o conceito pareysoniano de formatividade e a prática violonística de Guinga, buscando compreender de que modo os processos descritos por Pareyson, principalmente a dinâmica de *tentativa e êxito*, encontra ressonância na construção da obra musical de Guinga. Argumenta-se que o violão, nesse contexto, não pode ser entendido apenas como um meio técnico de produção sonora, mas

[63] PAREYSON, 1993, p. 59.
[64] Carlos Althier de Souza Lemos Escobar (1950–)

como um elemento constitutivo do próprio pensamento musical do compositor, atuando simultaneamente como matéria[65] e como instância mediadora do processo criativo.

Para aprofundar essa perspectiva, recorremos a noções desenvolvidas no âmbito da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), formulada por Vincenzo Caporaletti (2014; 2018), em diálogo com os estudos mediológicos de Marshall McLuhan (1968). A partir desses referenciais, investigamos a hipótese de que o violão opera, no caso de Guinga, como mídia formativa capaz de ativar o Princípio Audiotátil (PAT)[66] do artista, estruturando uma racionalidade musical baseada na *racionalidade corpórea*[67], distinta daquela induzida pela mediação visual da escrita musical. Como material empírico para essa reflexão, utilizamos depoimentos do próprio compositor sobre seu processo criativo, extraídos de entrevista realizada por Chico Saraiva (2013), que oferecem indícios relevantes sobre a forma como voz, instrumento e gesto se articulam em sua prática composicional.

Matéria, mídia e PAT no processo criativo de Guinga

Na estética de Luigi Pareyson, a noção de *matéria* ocupa papel central no processo formativo da obra de arte. A matéria não é entendida como um substrato passivo à disposição do artista, mas como aquilo que oferece resistência, sugere caminhos e participa ativamente da formação da obra. É no diálogo com a matéria que o artista descobre a forma, por meio da dinâmica de *tentativa e êxito*.

> Separar a obra da sua matéria é impossível: a obra nasce como adoção de uma matéria e triunfa como matéria formada. A matéria é insubstituível, porque numa obra a mudança do corpo não é a mudança de alguma coisa de periférico ou de inessencial, mas é a mudança da própria obra (PAREYSON, 2001, p. 165).

No caso da música, a matéria manipulada pelo artista é constituída pelos sons, no entanto, esses sons não existem de modo abstrato, sendo sempre mediados por instâncias concretas de produção e percepção, como o corpo, a voz, os instrumentos musicais ou os sistemas de notação. Essa mediação do material sonoro permite distinguir diferentes modos de organização cognitiva do fazer musical. Aqui, encontra-se um ponto nodal importante destacado pela Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), que em suma, especifica a

[65] Como colocado por Pareyson.

[66] O PAT designa a matriz sensório-motora responsável por organizar o pensamento musical do artista inserido em culturas audiotáteis. Pode ser descrito a partir de uma reflexão pautada em um viés antropológico, mediológico e fenomenológico, em que Caporaletti aponta para a racionalidade do corpo como elemento propriamente formador da experiência musical e que induz, sob sua própria lógica operacional, um modelo cognitivo e um modo específico de agir/pensar, próprio do *médium* audiotátil, a partir da ideia de "*médium* formador da experiência".

[67] Araújo Costa estabelece-se um diálogo com as ciências cognitivas, a partir do paradigma da "cognição incorporada", no qual a cognição humana é concebida como intrinsecamente vinculada à ação e à interação com o ambiente em que os agentes atuam, oferecendo subsídios para a compreensão das capacidades cognitivas e formativas da chamada "racionalidade corpórea".

formatividade pareysoniana em chave mediológica e antropológico-cognitiva partindo da música (ARAÚJO COSTA, 2017). A TMA propõe que as formas de produção musical estão vinculadas a *médiuns*[68] *formadores da experiência*, conceito herdado dos estudos mediológicos da escola de Toronto. Nessa perspectiva, as mídias não funcionam como canais neutros de transmissão, mas como estruturas que moldam os esquemas perceptivos, cognitivos e operacionais envolvidos tanto na fase poiética quanto na fase estésica de uma experiência musical[69].

No âmbito da TMA, essa distinção se traduz, de modo esquemático, em dois regimes cognitivo-operativos: o regime da visualidade e o regime da audiotatilidade, considerando a atuação do *médium* no processo formativo da obra. A matriz cognitiva visual parte do pressuposto da existência de estruturas passíveis de codificação, como notas dotadas de alturas e durações determinadas, tal como se apresentam na partitura. A escrita musical, nesse sentido, apoia-se em um procedimento de transposição do fenômeno musical para o domínio do estímulo visual. Nesse regime cultural, o recurso das mediações visuais no processo criativo tende a promover a segmentação da experiência estética, incidindo tanto sobre os modos de produção quanto sobre os modos de recepção. A segmentação da experiência acontece por conta da necessidade de interpretação de códigos representativos, além de uma série de regras preestabelecidas dentro das culturas das músicas de tradição européia, a matriz visual "reúne os aspectos cognitivos induzidos pelos princípios epistemológicos de segmentação, homogeneização, repetibilidade uniforme" (ARAÚJO COSTA, 2018b, p. 3). No caso da matriz cognitiva audiotátil, as estruturas produzidas possuem uma natureza orgânica, intuitiva e não segmentada, a partir de uma lógica baseada na corporeidade. A partir disso, se torna possível reconhecer características formativas específicas, associadas a cada um dos médiuns mencionados: (1) a escrita musical apresenta uma organização segmentada, fundamentada em alturas e durações previamente determinadas, o que engendra um tipo particular de experiência estética tanto para os sujeitos envolvidos na produção quanto para aqueles que consomem músicas vinculadas a esse suporte; (2) a gravação sonora, por sua vez, possibilita o registro do evento musical tal como executado com alto grau de fidelidade, instaurando uma modalidade de experiência estética distinta daquela associada às práticas musicais orientadas pela matriz cognitiva visual.

[68] Neste artigo, o termo é empregado sobretudo em consonância com a concepção de *médium* formulada pela escola de comunicação de Toronto, em especial a partir das contribuições de Marshall McLuhan e Harold Innis.
[69] Ou seja, tanto na produção como na interpretação/fruição de uma obra de arte musical.

É nesse contexto que a prática musical de Guinga se torna particularmente reveladora. O compositor não possui formação musical tradicional, não lê ou escreve partituras[70], operando com um conhecimento harmônico-melódico-formal adquirido de maneira empírica, orientado pela escuta, pela experimentação e pela prática instrumental. Ainda assim, sua obra apresenta valores expressivos frequentemente associados à música de tradição escrita. Nesse aparente paradoxo, o violão se apresenta com papel fundamental, sendo uma instância mediadora do processo formativo.

A partir desses termos, propomos uma leitura do violão de Guinga simultaneamente como *matéria* e como *mídia*. Como matéria, o instrumento oferece resistências concretas[71] que orientam e condicionam a formação da obra, em consonância com a concepção pareysoniana de formatividade. Como mídia, o violão atua como um operador cognitivo que ativa o PAT, estruturando todo um modo específico de percepção, invenção e organização do processo criativo musical. Essa dupla função não constitui uma contradição, mas revela a complexidade do papel do instrumento no processo criativo: o violão é, ao mesmo tempo, aquilo com que se cria e o meio pelo qual o próprio pensamento criativo musical se organiza. Nessa perspectiva, a noção de *instrumento como extensão do corpo*[72] (Cirino, 2005) adquire um sentido preciso. O violão não é apenas um intermediário entre a intenção do compositor e o som produzido, mas parte integrante de um sistema psicocorporal ativados na performance pelo PAT. O conhecimento musical de Guinga não reside em uma representação abstrata das relações sonoras, mas na ativação contínua de esquemas audiotáteis que emergem da interação entre corpo/instrumento e o fonograma. É nesse entrelaçamento que a forma musical se descobre, se ajusta e se estabiliza como forma[73].

O violão como operador formativo na prática de Guinga

Até aqui, observamos que, sob o prisma da teoria da formatividade e das contribuições musicológicas da Teoria das Músicas Audiotáteis, torna-se possível compreender o violão de Guinga como um operador formativo central de seu pensamento musical[74]. Nesse contexto, as

[70] Suas obras adquirem seu caráter textual a partir da fonografia.
[71] Própria das características físicas do instrumento, como as limitações técnicas, disposições físicas das cordas, relações intervalares específicas.
[72] Fazendo referência também à noção mcluhaniana de "meios de comunicação como extensão do homem".
[73] A partir das dinâmicas de tentativa e êxito.
[74] Não apenas como um instrumento técnico para a produção do som.

falas do compositor[75] sobre seu próprio processo criativo oferecem indícios relevantes dessa dinâmica.

Ao comentar sobre suas referências no violão, Guinga afirma: “Esses caras têm uma importância muito grande para o violão: Milton Nascimento, Gilberto Gil, Chico Buarque e Dori Caymmi”. Diante da observação de Saraiva de que se trataria do “violão de acompanhamento”, Guinga responde: “Pra mim isso não é violão de acompanhamento, é um violão que tem uma vida independente”. Essa afirmação desloca o estatuto do violão de um papel funcional subordinado à voz para o de uma instância expressiva autônoma, capaz de participar ativamente da construção formal da canção. A visão de Guinga aponta para uma consciência do uso do violão como elemento mediador e estruturante da criação musical.

Um dos aspectos mais reveladores do discurso de Guinga sobre seu processo criativo é a maneira como ele descreve a relação entre voz e violão na gênese de suas canções. Em determinado momento da entrevista, ao ser questionado por Chico Saraiva sobre a origem das ideias musicais, o compositor a firma de modo categórico: “A canção vem sempre pela voz”. Diante de uma certa insistência do entrevistador, ele reforça: “Pra mim [a canção vem] sempre pela voz; quando não estou cantando eu já sei que é uma música para o violão. Mas eu sou compositor de canção, não de música para violão”. Essa afirmação, tomada isoladamente, poderia sugerir uma primazia da voz como instância originária da criação musical. No entanto, essa perspectiva é tensionada pela própria continuidade da fala de Guinga e por outras observações feitas ao longo da entrevista. Pouco depois, o compositor declara: “Eu também não consigo compor sem o instrumento na mão, nunca fiz música sem o violão. Tem que ter o violão”. Surge, assim, uma aparente contradição: *se a canção nasce sempre da voz, por que a necessidade incontornável do instrumento?*

Ao interpretarmos as afirmações sob a ótica conceitual do PAT, essa tensão deixa de ser contraditória e passa a ser compreendida como indício de um pensamento musical estruturado na dinâmica processual de gestos vocais, instrumentais e de escuta, onde o artista encontra o êxito da obra em sua própria execução. No regime audiotátil, a voz, ou a composição melódica da obra, não opera como entidade abstrata ou mentalmente dissociada do corpo, mas como prolongamento de um sistema psicocorporal que se (re)organiza em diálogo constante com o instrumento. Essa dinâmica se torna particularmente clara quando Guinga comenta a relação entre violão e canção em suas próprias obras. Ao falar sobre determinadas composições, afirma: “Isso aqui está completamente possuído pela canção! Fazer uma música dessa sem cantar é

[75] Utilizamos como material empírico para a pesquisa a entrevista de Guinga cedida à Chico Saraiva (2013). A entrevista é dividida em três vídeos, com os links disponíveis na seção das referências.

impossível!". No entanto, logo em seguida, reconhece: "Ah, o violão sempre inspira!". Essas afirmações revelam que a forma musical não se origina exclusivamente na voz nem exclusivamente no instrumento, mas emerge do entrelaçamento entre ambos, em um processo de experimentação contínua no qual a forma vai sendo descoberta no fazer. Podemos observar na figura a seguir (Fig. 1), com o apoio de transcrições notacionais, o entrelaçamento entre a voz e o violão na canção "O côco do côco", composta em parceria com o letrista Paulo César Pinheiro. O entrelaçamento fica ainda melhor compreendido quando observamos que Guinga compõe o violão a partir de fôrmas fixas de mão esquerda e direita, que por sua vez, geram insumos melódicos que são mimetizados pela voz[76]. Na parte inferior da figura, podemos observar que o compositor utiliza apenas uma fôrma de mão esquerda[77], aliada ao uso de cordas soltas[78], para a composição do tema. A fôrma de mão direita utilizada é a "a, p, i"[79], que é repetido três vezes.

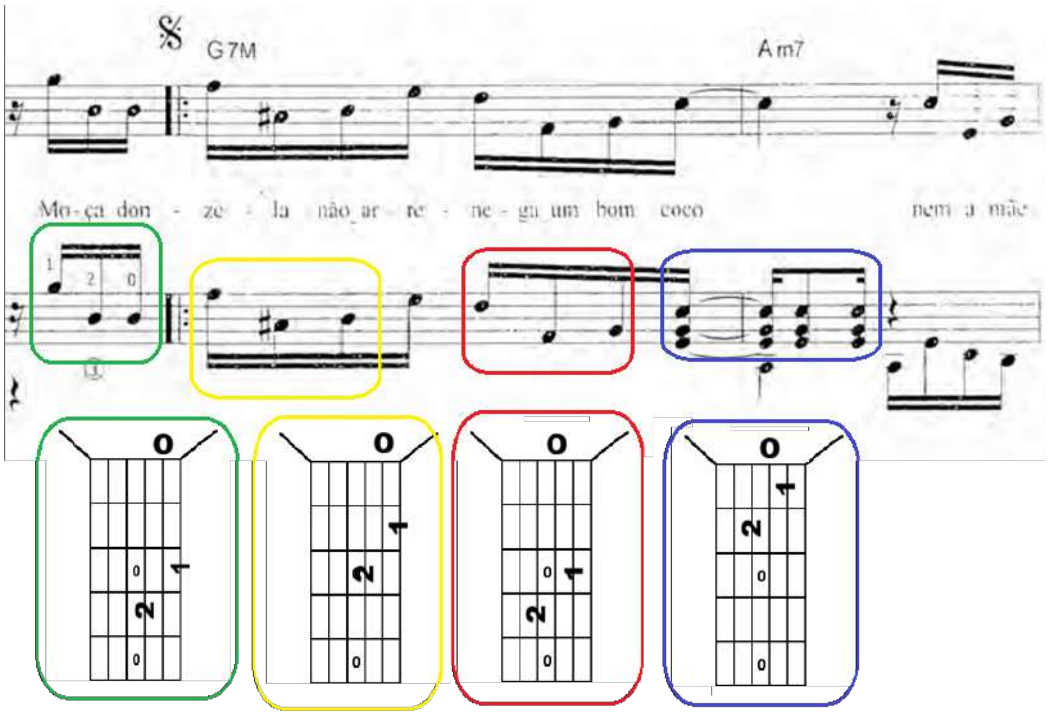


Figura 1 - Relação entre violão e voz em "O côco de côco", com fôrma de mão esquerda (abaixo).
Fonte: CABRAL, 2003, p. 128. Com edições de autoria própria[80].

[76] Considerando que, na prática composicional de Guinga, a letra é colocada *a posteriori* do material musical ter sido composto. O que anula a hipótese de que a melodia, surgida a partir de uma poesia, teria surgido primeiro na ordem do processo de composição.

[77] Que se desloca vertical e horizontalmente pelo braço do violão.

[78] Características centrais de seus violonismos.

[79] Onde: p = polegar; i = indicador; m = médio; a = anelar;

[80] No diagrama de fôrma de mão esquerda as linhas verticais são as cordas do violão, sendo a primeira linha da esquerda para a direita a corda Mi mais grave do violão e assim sucessivamente até a mais aguda, na direita; As linhas horizontais são os trastes que separam as casas, que por sua vez, são os espaços entre os trastes; Os números posicionados nas casas indicam os dedos usados na mão esquerda para pressionar as cordas, sendo: 1 = dedo indicador; 2 = dedo médio; 3 = dedo anelar; 4 = dedo mínimo; As pequenas bolas acima do diagrama indicam as cordas soltas que estão sendo tocadas.

Esse processo encontra um exemplo ainda mais concreto no comentário de Chico Saraiva sobre a canção “Pra quem quiser me visitar”, composta por Guinga em parceria com Aldir Blanc. Ao observar uma nota da melodia que resulta de um intervalo de nona menor descendente (de difícil entoação vocal), Saraiva sugere que tal escolha melódica decorre da disposição do acorde no violão, implicando que a nota tocada pelo dedo indica para a voz a altura que se deve cantar, caso contrário, não seria essa nota. Guinga responde: “Ah, não ia [ser essa nota], o violão às vezes traz a melodia. Se bem que, no fundo, é você buscando inconscientemente no violão”. Essa resposta pode ser particularmente reveladora: ao mesmo tempo em que reconhece a ação do violão como instância geradora de possibilidades melódicas, Guinga recorre à uma noção de busca inconsciente, indicando que esse processo não é plenamente tematizado ou racionalizado por ele. Tal oscilação discursiva não deve ser interpretada como indefinição conceitual, ou uma mera contradição entre o que o artista faz e o que diz fazer, mas como manifestação de um saber incorporado, característico do regime audiotátil, de difícil explicação ou de uma segmentação da experiência. A melodia não é previamente concebida e depois executada, ela é encontrada na interação com a matéria mediada pelo instrumento.

Na formatividade pareysoniana, todo esse processo pode ser compreendido como uma dinâmica de *tentativa e êxito*. Cada gesto no violão, ajuste vocal e escuta retroativa constitui uma tentativa que testa as possibilidades oferecidas pela matéria sonora. O êxito não corresponde à confirmação de uma ideia prévia, mas ao momento em que voz, violão e escuta entram em consonância, permitindo a estabilização provisória da forma musical[81]. Nesse sentido, o violão atua simultaneamente como limitador e como gerador de material composicional, orientando o processo criativo sem jamais determiná-lo de modo absoluto, bem como uma *matéria*, no entendimento de Pareyson.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, propusemos uma aproximação entre a estética da formatividade de Luigi Pareyson, os pressupostos da Teoria das Músicas Audiotáteis e aspectos da prática composicional de Guinga, com o objetivo de refletir sobre o papel do violão no processo criativo do compositor. Mais do que estabelecer paralelos ilustrativos entre teoria e prática, buscamos compreender de que modo os conceitos da Estética da Formatividade de Pareyson e a Teoria das Músicas Audiotáteis de Caporaletti permitem lançar nova luz sobre a dinâmica formativa que atravessa sua produção musical.

[81] Retido primeiramente na memória, para depois ganhar objetificação na gravação.

A noção pareysoniana de formatividade mostrou-se particularmente fecunda para a análise do processo criativo de Guinga, cuja obra não se organiza a partir de modelos formais abstratos ou de procedimentos notacionais, mas emerge da interação contínua entre corpo e instrumento. O violão, nesse contexto, não aparece como simples meio de execução, mas como uma instância ativa na descoberta da forma. A incorporação das contribuições da TMA permitiu aprofundar essa compreensão ao evidenciar que o processo criativo de Guinga se estrutura a partir de um regime cognitivo-operativo audiotátil, no qual o conhecimento musical é incorporado, psicocorporal e indissociável da prática instrumental. As falas do compositor analisadas ao longo do texto (especialmente aquelas que parecem oscilar entre a primazia da voz e a indispensabilidade do violão) revelam justamente essa condição: não se trata de uma oposição entre instâncias, mas de uma co-implicação funcional, na qual o instrumento atua como *médium* formativo capaz de ativar e organizar esquemas de invenção musical. A análise das falas de Guinga mostrou ainda que as aparentes contradições presentes em seu discurso não devem ser interpretadas como incoerências, mas como indícios de um processo criativo não reflexivo no sentido abstrato, e sim incorporado. Assim, as declarações do artista revelam um processo composicional no qual a distinção entre intenção e descoberta se torna difusa. A forma da canção emerge do próprio fazer, tratando-se, portanto, de um processo eminentemente formativo, no qual o violão, enquanto *matéria* e *mídia*, desempenha papel decisivo na constituição do pensamento musical do compositor.

Por fim, acreditamos que a leitura aqui proposta ultrapassa o interesse específico pela obra de Guinga e pode contribuir para reflexões mais amplas no campo dos estudos sobre criação musical. Pensar o instrumento como instância formativa implica reconsiderar algumas categorias analíticas consolidadas, frequentemente baseadas em pressupostos visuais e notacionais. Ao articular estética, mediologia e cognição musical, este artigo sugere a necessidade de abordagens capazes de dar conta de práticas criativas fundamentadas em racionalidades audiotáteis, nas quais o fazer musical se constitui como experiência corporal, processual e formativa. Nesse horizonte, o violão deixa de ser apenas o "acompanhante" e passa a ser compreendido como parte constitutiva do próprio pensamento musical.

Referências

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *O problema da formatividade nos trabalhos teóricos de Umberto Eco: origens, posicionamentos, e uma leitura recente no campo da musicologia*, In: JARDIM, Márcia et al (org.), *Obras abertas: leituras de Umberto Eco*, Vitória: UFES-PROEX, 2017, p.

49-62. Disponível em: https://www.academia.edu/43717677/ARA%C3%9AJO_COSTA_F_2017_O_problema_da_formatividade_nos_trabalhos_te%C3%B3ricos_de_Umberto_Eco_origens_posicionamentos_e_uma_leitura_recente_no_campo_da_musicologia.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba nº. 2 de Radamés Gnattali*. Trad. de Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, abril, 2018b, p. 1-23.

ARAÚJO COSTA, Fabiano. *Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução*, trad. de Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018a, p. 1-33.

CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga: Songbook*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

CAPORALETTI, Vincenzo. *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*. Lucca. LIM. 2014. ISBN 978-88-7096-778-4

CAPORALETTI, Vincenzo. *Uma musicologia audiotátil,* trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira.* 2005. Dissertação Mestrado - USP, 2005.

GUINGA, SARAIVA, Chico. *5. Guinga e Chico Saraiva | 1.2 – um violão que se engrena na canção | Projeto Violão-Canção.* 2019. Disponível em: 5. Guinga e Chico Saraiva | 1.2 – um violão que se engrena na canção | Projeto Violão-Canção Acesso em: 10/01/2025.

GUINGA, SARAIVA, Chico. *14. Guinga e Chico Saraiva | 3.1 – a não canção? | Projeto Violão-Canção.* 2019. Disponível em: 14. Guinga e Chico Saraiva | 3.1 – a não canção? | Projeto Violão-Canção Acesso em: 10/01/2025.

GUINGA, SARAIVA, Chico. *23. Guinga e Chico Saraiva | 3.7 o violão às vezes traz a melodia | Projeto Violão-Canção.* 2019. Disponível em: 23. Guinga e Chico Saraiva | 3.7 o violão às vezes traz a melodia | Projeto Violão-Canção Acesso em: 10/01/2025.

MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin. *The Medium is the Massage: an inventory of effects.* New York, Bantam Books, 1967.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*, traduzido do italiano por Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*, Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAIVA, Chico (Francisco Saraiva da Silva). *Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. Orientador: Gilmar Roberto Martins. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes - USP, São Paulo, 2013.

Entre poema, canção e gesto: a transcriação de *Mortal Loucura* em performance de Mônica Salmaso

Between poem, song and gesture: the transcreation of Mortal Madness in performance by Mônica Salmaso

Andressa Zoi Nathanailidis (UFES)

Fabrício do Rosário Moreira (UFES)

Resumo:

A presente comunicação propõe uma análise crítica da performance de Mortal Loucura, canção de José Miguel Wisnik a partir do poema homônimo de Gregório de Matos, interpretada por Mônica Salmaso e músicos convidados, em registro audiovisual disponível no YouTube. A observação da performance, marcada pela corporeidade da voz, pelo gesto e por aspectos multimidiáticos, evidencia deslocamentos expressivos que extrapolam a partitura musical. Para tanto, mobilizam-se três eixos teóricos: a oralidade e a performance (Paul Zumthor), a intermidialidade e a tradução intersemiótica (Claus Clüver, Irina Rajewsky, Lars Elleström) e a teoria audiotátil (Vincenzo Caporaletti). A análise revela variações rítmicas, pausas estendidas e ornamentações que reforçam a potência audiotátil da obra, configurando uma transcriação que articula letra, música, corpo e escuta sensível.

Palavras-chave: mortal Loucura; Intermidialidade; Audiotatilidade; Performance; José Miguel Wisnik.

Abstract:

This paper presents a critical analysis of the performance of Mortal Loucura, a song by José Miguel Wisnik based on the homonymous poem by Gregório de Matos, interpreted by Mônica Salmaso and guest musicians in an audiovisual recording available on YouTube. The observation of the performance, marked by vocal corporeality, gesture, and multimodal elements, reveals expressive displacements that exceed the limits of the musical score. The discussion is grounded on three complementary theoretical axes: orality and performance (Paul Zumthor), intermediality and intersemiotic translation (Claus Clüver, Irina Rajewsky, Lars Elleström), and audiotactile theory (Vincenzo Caporaletti). The analysis highlights rhythmic variations, extended pauses, and ornamentations that reinforce the audiotactile dimension of the work, configuring a process of transcreation that intertwines word, music, body, and sensitive listening.

Keywords: *mortal Loucura; Intermediality; Audiotactility; Performance; José Miguel Wisnik.*

Introdução

Na história da literatura brasileira, Gregório de Matos ocupa lugar central, sendo considerado, por diversos teóricos, o 'fundador de nossa literatura' (Romero, 1960, p. 373). Sua aptidão poética, associada à experiência vital e gosto pela música - era exímio tocador de viola, cantor e conviva das classes populares - propiciaram-lhe a espontaneidade do lirismo, mesclada à propriedade da sátira, fato que lhe rendeu a alcunha 'boca do inferno' (Romero, 1960, p. 376-378).

Difícil de ser reconstituída cronologicamente, sua obra possui características diversas, abrangendo desde a poesia satírica, à lírica profana e religiosa. Em seu vasto repertório, articulam-se antíteses, metáforas e hipérboles, permeadas por uma iconologia barroca recorrente (Spina, 1986, p. 114-115; Brandão, 2007). Apesar disso, sabe-se que a produção de Gregório de Matos parte de um contexto colonial em que a imprensa era proibida, o que fez com que quase todos os seus textos tenham sido publicados postumamente. Isso favoreceu a circulação de apócrifos, hoje de difícil distinção em relação ao corpus autêntico do poeta (Silva, 2007).

Acerca de sua biografia, é conhecido que Gregório de Matos nasceu em Salvador (BA), possivelmente entre 1620 e 1640. Graduou-se em Direito, na universidade de Coimbra e, após ser degredado a Angola, retornou ao Brasil, vindo a falecer em Recife (PE), em 1695 ou 1696. Sua produção, em geral, divide-se em três vertentes principais: a poesia religiosa, a lírica amorosa e encomiástica, e a poesia satírica, marcada por sarcasmo e crítica mordaz às instituições e personagens de sua época (Silva, 2007).

A oralidade e a performance constituem pontos caracterizadores de sua produção. Em seus poemas, fez uso consciente do canto responsorial católico como técnica de persuasão, empatia e encantamento, sabendo que envolver o ouvinte na cadência litúrgica era meio eficaz de controlar o imaginário e disseminar a moral absolutista. Tal dimensão performática possibilita que a recepção da poesia gregoriana se delineie como uma espécie de ato coletivo, caracterizado pela participação. Nele, a voz, ritmo e gesto convergem em uma experiência compartilhada.

Como observa Leonardo Davino de Oliveira (2007), essa tradição reverbera séculos mais tarde na ressignificação musical do soneto aqui estudado, proposta por José Miguel Wisnik e Caetano Veloso, e cuja gravação foi feita especialmente para o espetáculo Onqotô, do Grupo Corpo, em 2005. O soneto barroco, originalmente sem título, foi transposto integralmente para a música e alçou novos ímpetos artísticos, por meio da alternância enunciativa e performance

dos intérpretes. Esta, por sua vez, ressignificada tantas outras vezes por intérpretes diversos, cada um a inscrever sobre tal materialidade a singularização de sua experiência artístico-criativa.

Nesse sentido, propomos pela presente análise: compreender como, a partir da tradição literária barroca e da prática performática de Gregório de Matos, a canção de Wisnik se atualiza em novos registros interartísticos e audiotáteis. Para isso, propõe-se observar a interpretação de Mônica Salmaso — cuja leitura vocal e gestual da obra, registrada em vídeo, reitera a dimensão multimidiática da poesia cantada — à luz de três eixos teóricos, representados, sobremaneira, pelos seguintes autores: a oralidade e performance em Paul Zumthor (1997;2007;2018), Patrice Pavis (2007) e Renato Cohen (2002) a intermidialidade segundo Clüver (1997), Rajewsky (2012) e Elleström (2021), e a teoria audiotátil de Vincenzo Caporaletti (2005; 2019).

Oralidade, performance e corporeidade na canção

A noção de performance é central para a compreensão da canção, especialmente quando se considera sua dimensão interartística. Pavis (2010, p. 44) em *A Encenação Contemporânea,* sustenta ser a performance contemporânea um gênero específico de arte contemporânea, estritamente ligada à ação.

> No domínio da arte, o termo 'performance' (...) designa igualmente um gênero que se desenvolveu consideravelmente nos anos de 1970 nos Estados Unidos (...) a performance indica que uma ação é executada pelos artistas e que também é resultado dessa execução. (Pavis, 2010, p. 44).

Zumthor (1997; 2007; 2018), ao refletir sobre oralidade e performance, reforça a importância da relação com o público, compreendendo a performance como ato comunicativo que atualiza virtualidades no presente. Em suas palavras, o conceito pode ser compreendido desta forma: "termo antropológico e não-histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão e da percepção, por outro, a performance designa um ato de comunicação como tal. Refere-se a um momento tomado como presente" (Zumthor, 2007, p. 50). A canção, nesse sentido, carrega a potência de instaurar uma experiência partilhada na qual voz, corpo e ritmo se entrelaçam, convocando a participação sensível do ouvinte.

Essa perspectiva se articula à noção de *live art*, formulada por Renato Cohen (2002), que situa a performance como ruptura com os espaços tradicionais, caminhando para uma perspectiva de dessacralização da arte. O autor ressalta: "A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. [...] A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a dos 'espaços mortos', como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição 'viva', modificadora" (Cohen, 2002, p. 38).

Susan McClary (1991) lembra que, desde Platão, a tradição ocidental buscou desvincular a música de sua fisicalidade, ocultando corpos produtores de som e promovendo uma ideia de música "pura". O advento da gravação reforçou esse ideal platônico, ao permitir a circulação da música sem a lembrança imediata dos corpos que a produziram. Contudo, como nota Sanden (2013), a escuta musical permanece ligada a experiências corporificadas: o ouvinte correlaciona pulsos rítmicos às batidas cardíacas, aos ritmos da caminhada ou à cadência da respiração, revelando que a percepção musical é inseparável do corpo.

Também ao tratar do impacto gerado pelas gravações, Dantas (2005, p. 6) observa que "na canção gravada, existiriam traços de performance que guiariam o ouvinte em sua escuta. Como ouvintes, estamos aptos a reconhecer esses traços e 'dar vida' à canção a partir de nossas próprias experiências." A gravação, nesse caso, não elimina a presença do corpo: ela conserva suas marcas — respirações, entoações, pulsos — que continuam a operar na escuta, permitindo ao ouvinte reinscrever a canção em seu repertório sensorial.

Com o acirramento dos recursos tecnológicos e seus impactos de ordem estética, a canção assume potencialidades ainda mais abrangentes, quando performada e veiculada em âmbito digital, podendo ser lida como prática fronteiriça e ritual, em que linguagens híbridas se entrecruzam e a corporeidade torna-se meio de experiência estética e de ressignificação cultural junto ao público.

É nesse ponto que a teoria audiotátil de Vincenzo Caporaletti amplia a compreensão da relação entre música e corporeidade. Para o autor, "a TMA entende a interface somática homem-música como um meio cognitivo que age sobretudo na fase poiético-composicional ou imaginativa da música" (Caporaletti, 2019, p. 21). O corpo não é apenas veículo de execução, mas interface criativa que organiza o pensamento musical em estreita conexão com a oralidade, o pulso e o ritmo. Essa racionalidade corpórea, mais presente em tradições afro-diaspóricas — como o *jazz* ou práticas populares —, se contrapõe à matriz visual da notação musical ocidental, ancorada na segmentação e linearidade.

Assim, considerar a canção como prática performática significa reconhecê-la como ato de oralidade, corporeidade e presença. Se por um lado a partitura e a tradição escrita fixam modelos de transmissão, por outro a performance reinscreve a obra em cada gesto singular de interpretação, revelando o corpo como matriz cognitiva e criativa. Esse entrelaçamento entre voz, gesto, ritmo e som desloca a análise da canção para além do texto e da notação, situando-a em um espaço intermidial e audiotátil, em que a experiência estética depende da corporeidade tanto do intérprete quanto do ouvinte e alça, através da tecnologia, novas possibilidades de produção e recepção.

Compreendendo as fases da codificação neo-aurática

Caporaletti, no texto “Codificação Neo-aurática: estrutura fenomenológica e padrões operacionais”, aborda como a gravação sonora impacta a experiência estética- cognitiva da música, ressaltando o lugar da tradição audiotátil na modernidade. Caporaletti revisita o conceito de aura apontado por Walter Benjamin (1892-1940), mas ao contrário do filósofo que compreende a aura da obra de arte como algo perdido em meio à era da reprodutibilidade técnica, Caporaletti entende que as gravações auxiliam no resgate desta aura, uma vez que capturam um momento único da performance musical.

O autor introduz os conceitos de “audiotátil” e “neo-aurático”. O vocábulo “neo-aurático” advém, como dissemos, de uma ressignificação do termo “aura”, proposta por Walter Benjamin. Já “audiotátil” correlaciona-se, sobremaneira, às práticas musicais não escritas que abarcam interações entre o som e o corpo, destacando a forma como os ritmos, os timbres e as melodias não são apenas apreendidos pela audição, mas também pelo corpo, quer de forma consciente ou não. A gravação, nesse sentido, consolida a obra enquanto audiotátil, permitindo que a performance não se torne efêmera.

O autor elenca duas fases da gravação: a codificação Neo-Aurática Primária, que se concentra nas primeiras tecnologias de gravação, por exemplo os vinis, e tem como função principal documentar o evento performativo, assumindo um papel alográfico para a música erudita ocidental (registrando a interpretação de uma partitura) e autográfico para o *jazz* (capturando o evento improvisado). Nesta fase, a gravação podia ser ouvida repetidamente, mas não manipulada criativamente.

Já a segunda fase, denominada Codificação Neo-Aurática Secundária, surge a partir da década de 1950, com o advento de gravações em fita magnética e técnicas de edição. Aqui dinamiza-se a criatividade, uma vez que o suporte, ou seja, a gravação, não figura apenas como um simples registro, mas como uma ferramenta capaz de criar coisas novas, versões impossíveis de serem executadas ao vivo, possibilitando as chamadas "temporalidades alogênicas"- experiências temporais divergentes em relação à percepção convencional do tempo, segundo os parâmetros de métrica e ritmos tradicionais- como aquelas presentes na música concreta, na música eletrônica e no rock experimental.

A música passa a ser uma entidade fenomenológica independente, ao invés de resumir-se a uma performance ao vivo. Tal fato redefine também a recepção que pode, inclusive, atuar criativamente no processo composicional. De acordo com Caporaletti, “todas as múltiplas versões de uma determinada peça são na verdade obras diferentes porque, sob o perfil textual

exibem diferentes características composicionais que são estética e culturalmente relevantes" (Caporaletti, 2015, p. 249).

Intermidialidade e tradução intersemiótica

A perspectiva da intermidialidade viabiliza o aprofundamento na interpretação das características artísticas, ao compreender as múltiplas interações entre diferentes mídias e linguagens estéticas. Conforme Claus Clüver (2007, p. 9), trata-se de "um aspecto presente em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana quanto nas atividades culturais denominadas 'arte'". Segundo o pesquisador, a intermidialidade "implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias", configurando-se como um olhar atento às zonas de interseção e trânsito onde linguagens diversas dialogam e geram novas formas de recepção.

Irina Rajewsky (2005), referência fundamental nesse campo, propõe três modos principais de manifestação da intermidialidade: referência, combinação e transposição intermidiática. Na referência, a obra pertence a uma única mídia, mas evoca outra, buscando reproduzir efeitos ou procedimentos próprios desta, mesmo na ausência física da mídia evocada. A combinação envolve a coexistência simultânea de diferentes códigos sensoriais, como ocorre na ópera, nos videoclipes e em performances multimidiáticas, nas quais som, imagem e palavra se articulam em significados independentes e complementares. Por fim, a transposição intermidiática descreve a passagem e recriação de uma obra ou conteúdo entre mídias distintas, processo no qual o texto-fonte é traduzido para outro suporte expressivo, gerando traduções intersemióticos, reformulações e novos efeitos pela especificidade de cada sistema de signos empregado. Acerca da tradução intersemiótica, rememoramos o conceito de Julio Plaza, ampliação dos preceitos de Jakobson (1964). Segundo Plaza, a tradução intersemiótica pode ser compreendida como: "[...] prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história". (Plaza, 2003, p.14)

Consideramos que é a este último grupo que a canção *Mortal Loucura pode ser atribuída.* Isso porque, nela, o poema barroco de Gregório de Matos é recriado no plano sonoro e performático tanto na composição de José Miguel Wisnik quanto na performance de Mônica Salmaso, impetrando uma experiência estética singular e ao mesmo tempo híbrida, na qual palavra, som e gesto se entrelaçam na forma de intermidialidade plena e comunicativa.

Análise da performance de Mortal Loucura

Ao nos colocarmos como receptores críticos da performance de *Mortal Loucura*, protagonizada por Mônica Salmaso, percebemos uma atuação singular, na qual a tessitura lírica

da voz se alia a inflexões da tradição popular. No terceiro terceto da canção, por exemplo, os versos *"Ó voz zelosa, que dobrada... brada"* ganham ênfase dramática: a intérprete alonga as vogais e eleva a altura da voz, criando um efeito agudo e dilatado que resgata a flexibilidade temporal do barroco musical. Desde o início da execução, a consciência das pausas e respirações, com silêncios estrategicamente interpostos, intensifica a atmosfera dramática do poema-cantado.

A presença de uma gestualidade expressiva e contida evidencia a corporalidade da performance. A cantora — em pé, iluminada sobre um palco em penumbra — manuseia, com uma das mãos, um pequeno instrumento de fole apoiado em uma cadeira e, com a outra, um tambor de percussão leve, cujos pulsos acompanham o fluxo da voz e traduzem o *pathos* humano da obra.

A harmonia, conduzida discretamente pelo piano, sustenta a voz sem competir com ela. As variações rítmicas e os pequenos melismas introduzidos pela intérprete ampliam o sentido expressivo da peça, ultrapassando os limites da partitura escrita. A versão de Mônica Salmaso e José Miguel Wisnik parece estruturada em *mi menor*, com liberdade modal que permite breves deslocamentos para os centros de *lá* e *sol*. Essa flutuação tonal contribui para uma atmosfera introspectiva e instável, condizente com o movimento paradoxal e contraditório dos poemas de Gregório de Matos.

O xale vermelho sobreposto ao vestido preto introduz uma potente metáfora intersemiótica. O vermelho, símbolo de ardor, beleza e vitalidade, expressa "a força impulsiva e generosidade, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante" (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 498). Já o preto, associado ao luto e ao mistério, "exprime a passividade absoluta, o estado de morte concluído e invariante" (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 740). Esse contraste cromático alude às dualidades centrais do barroco — vida e morte, luz e sombra — tornando a performance ainda mais expressiva ao integrar corpo, cor e música em uma rede sensível e multifacetada.

Nota-se que o registro em vídeo é algo determinante. Os enquadramentos, associados à luz e ao processo de edição reafirmam a corporalidade da performance, trazendo a esta configurações da experiência multimidiática.

Considerações finais

Acredita-se que a presente investigação colabora com o aprimoramento das reflexões contemporâneas acerca da intermidialidade e da performance, à medida que, apresenta a audiotatiliade como ferramenta central para o entendimento do fazer musical agregador de

diferentes artes e gêneros- a literatura e a literatura, na construção de um amálgama híbrido que inclui os aspectos da música erudita e da música popular.

A observância da interpretação de Salmaso, em Mortal Loucura, ilustra a amplitude da performance ao ressignificar musical e corporalmente o material literário, trazendo à obra um caráter dinâmico e processual, que abarca o corpo, a voz, o instante e as tecnologias.

Diante desta leitura crítica, concluímos a ocorrência de uma transcriação em plenitude- na qual o canto, o corpo e a imagem se imbricam instaurando uma escuta completa, sensível e audiotátil. Tal fato nos faz crer que uma obra musical jamais se esgotará na escrita da partitura. Diante da performance, dos dispositivos da intermidialidade e da execução em audiotatilidade, poderá assumir dimensões disruptivas; e, a cada nova execução, lançar diferentes significantes capazes de gerar inúmeras reações e significados diante da (s) plateia(s).

Relembramos, nesse sentido, as disposições de Zumthor (2007) e Caporaletti (2015). Para Zumthor, a oralidade e a performance atualizam o sentido das obras. Já Caporaletti (2015) ressalta que as múltiplas versões de uma obra musical constituem composições distintas.

Desta forma, ratificamos a urgência de novas investigações voltadas ao entendimento da performance e seu caráter múltiplo e agregador de diversas práticas e tradições culturais.

Tal fato nos convida a pensar e fomentar novos debates em torno da performance, da convergência multimidiática, das sensorialidades e corporalidades, elementos, ao nosso ver, capazes de instituir novas relações tempo-espaço, instaurando outras experiências face às práticas artísticas contemporâneas.

Referências:

Brandão, Ruth Silviano. *Poesia e subversão no barroco brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Caporaletti, Vincenzo. *L'audiotattile: struttura cognitiva e fenomenologia della musica impropriamente detta popolare*. Lucca: LIM, 2005.

Caporaletti, Vincenzo. *Codificação neoaurática: estrutura fenomenológica e padrões operacionais*. *Espectro da Teoria Musical*, v. 2, p. 237–253, 2015.

Caporaletti, Vincenzo. *Música e corporeità: ricerche di audiotattica*. Nápoles: Liguori Editore, 2019.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

Clüver, Claus. *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 7, p. 11–42, 1997.

Clüver, Claus. *A new look at an old topic: ekphrasis revisited*. In: Heffernan, James; Bruhn, Siglind (org.). *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*. Amsterdam: Rodopi, 2006. p. 35–55.

Clüver, Claus., Claus. Intermediality and Interart Studies. In: ARVIDSON, Jens; ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER Heidrun (eds.). Changing borders: contemporary positions in intermediality. Intermedia Studies Press 1, 2007. p. 19–37.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Dantas, Suzana de Carvalho. *Performance e canção gravada: trechos de oralidade e corporalidade na escuta musical*. In: Encontro da Anppom, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 1–10.

Elleström, Lars. *Fronteiras da mídia, multimodalidade e intermidialidade*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Elleström, Lars. *Perspectivas sobre intermidialidade*. In: Fonseca, João Pedro; Lopes, Rui Viana (org.). *Mídia, interatividade e identidades culturais*. Lisboa: Colibri, 2017. p. xx–xx.

Jakobson, Roman. *On linguistic aspects of translation*. In: Brower, Reuben (ed.). *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

McClary, Susan. *Finais femininos: música, gênero e sexualidade*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Oliveira, Leonardo Davino de. *Canção popular e literatura: aproximações teóricas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Pavis, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Plaza, Julio. *Tradução intersemiótica e formação do sentido: uma análise da transposição entre as artes*. *Revista da Abralin*, p. 251–280, 2017.

Rajewsky, Irina O. *Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade*. *Intermédialités*, n. 6, p. 43–64, 2005.

Ramazzina Ghirardi, Ana Luiza. Rajewsky, Irina. Diniz, Thaïs Flores Nogueira. Intermidialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. Revista Letras Raras, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira: v. 1*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

Sanden, Paul. *A vivacidade na música moderna: músicos, tecnologia e a percepção da performance*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

Silva, Vânia Pinheiro da. *Gregório de Matos e a cidade da Bahia*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

Spina, Segismundo. *O barroco e o arcadismo*. São Paulo: Cultrix, 1986.

Zumthor, Paul. *Oralidade e performance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

Corpo território memória

Body territory memory

Rosana Paste (UFES)

Resumo:

O que pode um corpo? O que pode vários corpos juntos? O que pode vários corpos juntos num território? O que vários corpos juntos num território promoveram e permanecem em nossas memórias? Como profetiza Krenak, "o futuro é ancestral" e nele as marcas dos feitos, as memórias ficam impregnadas de maneiras distintas e diversas. Nessa escritura trazemos uma pequena mostra de como os artistas, Paulo Cesar Henriques Jeveaux (12/10/1944 – 06/08/2023) e Coracy Coelho Leal (?/1931 – 13/04/1979) criaram, compartilharam e tencionaram modos de vida na pacata Ilha de Vitória nos anos de 1974 a 1979. Inicialmente moradores do Edifício Juel no Centro de Vitória/ES e na sequência moradores na Ilha dos Veados em Cariacica/ES.

Palavras-chave: corpo; Território; Memória; Arte Contemporânea.

Abstract:

What can a body do? What can several bodies together do? What can several bodies together do in a territory? What did several bodies together in a territory bring about, and what remains in our memories? As Krenak prophesies, "the future is ancestral," and within it the marks of deeds, memories, remain impregnated in distinct and diverse ways. In this writing, we present a small sample of how the artists Paulo Cesar Henriques Jeveaux (10/12/1944 – 08/06/2023) and Coracy Coelho Leal (?/?/1931 – 04/13/1979) created, shared, and put under tension ways of life on the quiet Ilha de Vitória between 1974 and 1979. Initially residents of the Edifício Juel in the Center of Vitória/ES, and subsequently residents of Ilha dos Veados in Cariacica/ES.

Keywords: *body; Territory; Memory; Contemporary Art.*

Memória

Coracy criou ambientes propícios para o encontro de pessoas de diferentes áreas de atuação e da área cultural majoritariamente. Constituiu territórios a partir de seu modo de vida com a contribuição coletiva dos que os frequentavam. Mesmo sendo sua habitação privada, o apartamento no Edifício Juel no Centro de Vitória e a Ilha em Cariacica foram utilizados para diferentes fins: decorações grandiosas, espaço para produção de arte, artesania, encontros ociosos, afetivos, culturais. Deleuze (2011, p. 127) aponta que "o erritório é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os territorializa. O território é o produto de uma territorialização dos meios e ritmos". As ações ordinárias praticadas pelos frequentadores do apartamento no Ed. Juel e da Ilha, com seus meios e ritmos, afetaram o modo de vida da pacata Vitória da década de 1970. A criação desses espaços e a maneira como foram frequentados ecoaram como abrigo, aconchego, um fazer sentir se em casa, exercício de criação coletiva, pertencimento e uma maneira de se fortalecerem como território de resistência.

Com a convivência e o ritmo de trabalho que Coracy organizou, foi inevitável a criação de uma comunidade, Coracetes, que, segundo Rubens Aguiar, era uma alusão aos Dzi Croquettes. Telma Guimarães diz quem compôs essa comunidade de Coracetes: "Moças Coracetes éramos Nana e Eu. Os Coracetes meninos eram muitos.Jeveaux à parte (que era mais Jevete que Coracete), os mais eminentes eram Luizinha Capeta, Giocondo, Rubem Aguiar, Kaká" (Apêndice C, p. 142). Conforme nos foi apresentado, existia o núcleo duro das Coracetes e os agregados, que participavam de projetos, frequentavam os territórios, tinham pertencimento sobre o modo de vida, a produção de arte, artesania, decoração proporcionados por Coracy.

José Augusto Loureiro afirma o quanto essa convivência foi importante em sua formação:

> [...] Coracy tinha um apartamento no Edifício Juel, onde reunia
> todas as Coracetes, que eles chamavam. Eram os meninos,os adolescentes, nem tão adolescentes assim, mas pessoas que curtiam a casa dele, que era uma efervescência cultural, poesia, a gente ia
> para lá e bebia. Daí a pouco um começava a declamar, Zélia Stein falava poesias, escrevia poesias. Tinha pessoas que falavam, cantavam, enfim, efervescência, artes plásticas, pintura...
> [...] Coracy trabalhava com couro, então, de uma certa forma, ele
> usava todo esse pessoal para ajudá-lo na produção do artesanato. Algumas peças eram mais do que artesanato. Trabalhava muito
> bem. E a gente ajudava, íamos para o apartamento dele, porque era um lugar agradável. Muita gente interessante frequentava o apartamento e ficávamos lá e ajudávamos. Era amigo de Nice, também do Farolito. Às vezes íamos para o Farolito encontrar com a Nice. Então Coracy sempre foi uma pessoa muito

> de abertura para a arte. Foi onde fiz minha cabeça, foi no apartamento de Coracy (Apêndice E, p. 156).

O território aqui mostrado por José Augusto ultrapassa a dimensão do espaço físico e vai para o simbólico e emocional na construção de seu pensamento quando afirma: "*foi onde fiz minha cabeça*". Um jovem de 18 anos conviveu num ambiente repleto de arte, materialidades, teatro, instrumentalização, liberdade de criação e encontrou as condiçõesideais para o desenvolvimento de suas aptidões artísticas, sua luta pela resistência à liberdade, um alargamento na compreensão de mundo que reverbera em suas células até os dias atuais.

Bauman (2021, p. 14) argumenta que:

> A longo prazo, as habilidades um dia adquiridas, e a própria capacidade de aprender e dominar novas habilidades, são esquecidas e perdidas, e com elas se vai a alegria de satisfazer o instinto de artífice, essa condição vital para a autoestima, tão difícil de ser substituída, juntamente com a felicidade oferecida pelo respeito por si mesmo.

Isso nos provoca a pensar que os territórios imantados por Coracy, que proporcionava a quem chegasse uma vivência com as manualidades, no campo das artes, eram a proximidade com a tão desejada felicidade. Em todas as entrevistas realizadas, a sensação que orbita é a de que, ao estar com Coracy, produzir, ficar em seu território, o tempo parava, inevitavelmente proporcionado pela dinâmica do fazer, e adquiriam-se e

dominavam-se novas habilidades para satisfazer o instinto de artífice e promover, assim, a autoestima. Tudo isso realizado coletivamente, com um sentido de comunidade.

Os recontos dos entrevistados sobre a mudança do Ed. Juel para a Ilha têm diferentes versões: o apartamento não cabia mais o montante de produção advindo de projetos de decoração, desfiles de escolas de samba, cenografias e figurinos para peças teatrais, produção de esculturas e objetos para exposições, entre outros, organizados por Coracy, Jeveaux e pelas Coracetes. A outra seria o fato de que o furdunço gerado pelo entra e sai do apartamento, pelas festas regadas por atividades culturais, e muito mais, começou a incomodar a sociedade, sendo Coracy pressionado a sair. E assim foi morar na ILHA em Porto de Santana, Cariacica.

Território

Pensar Ilha – pedaço de terra cercado de água por todos os lados – vento – maresia – peixe – água – sol – luz – 360° – chão. Adentremos o sedutor pedaço de terra cercado de água por todos os lados. Com maré baixa, um dos lados forma um istmo, de modo que se pode chegar à ilha a pé, até os dias atuais. A ilha recebeu muitos nomes antes da ocupação por Coracy e as Coracetes. Foi especialmente chamada pela sabedoria popular do entorno de Ilha do Vento Sul e Ilha dos Veados, devido à movimentação artística e nababesca realizada por estudantes, artistas, cineastas, jogadores, poetas, conforme nos mostram as pesquisas.

Na bagagem de Coracy e das Coracetes, o projeto era dar continuidade ao que faziam, mas com uma pitada de isolamento dos que não eram bem-vindos ao modo de vida e de produção artística desses artistas. Tia Cora, como era carinhosamente chamada, era o mais experiente na relação de idade, as Coracetes eram jovens em pleno desejo de conquistas e sonhos. Pelo que foi relatado nas entrevistas, a casa da Ilha foi uma continuação do apartamento do Coracy, uma fábrica de ideias. As pessoas que não encaixavam no modo de vida da sociedade da época, intelectuais, poetas, cineastas, revolucionárias como Geri Estein, pintoras como Nice Nascimento Avanza, frequentavam o Ed. Juel e continuaram frequentando a Ilha. O território habitado por Coracy foi de encontros, de produção, contemplação e inventividade.

Não podemos deixar de tocar na relação que Coracy e as Coracetes tiveram com o movimento Hippie: vida em comunidade, produção de arte, artesanato, decoração, escolha pela liberdade, criação de outras relações familiares. A crítica dos jovens da época

foi dirigida aos valores da sociedade tecnocrata, ao mundo capitalista e ao sistema político ditatorial. O sistema de trabalho implantado nas fábricas eliminou toda a possibilidade de autossuficiência, criando uma rotina massacrante e sem propósito, contrariando o sistema de viver em comunidade.

Para toda ação, uma reação. O movimento Hippie, idealizado por jovens americanos de classe média nos Estados Unidos nos anos de 1960, foi difundindo no mundo e ganhou terreno à medida que jovens insatisfeitos encontravam um modo de vida fora da rotinização do trabalho, do consumo, da competição, e criavam um modo de vida alternativa. Essa idealização construiu marcas na cultura de jovens que se reuniam para ouvir música, consumir drogas, desenvolver a sexualidade em torno do amor livre, a temática conhecida como *sexo, drogas e rock 'n' roll*. A sociedade que prega que só existe um modo de vida considerou então esses jovens como alienados, porque se reuniam para viver aquilo que desejavam. Como disse Telma Guimarães:

"Nós vivenciávamos a experiência" (Apêndice C, p. 143).

Rosangela Roldi, em sua entrevista, dá-nos pistas de que o conceito do movimento Hippie estava impregnado em Coracy e nos frequentadores da Ilha, de forma transparente e transbordante na fronteira entre arte e artesanato, por viverem livres, algo proporcionado, inclusive, pela relação com o território que habitavam. O Hippie evoca a cultura do chão, da terra, do terreiro, da horizontalidade, da roda, locais muito apropriados, conhecidos e habitados pelos nossos povos originários e pelos pretos escravizados.

Rosângela Roldi – Sim, quando eu comecei mesmo a ir para lá, que para mim foi uma benção! Quando lembro de Coracy rezo para ele até hoje. Foi uma pessoa que me acolheu no auge das dúvidas, recém-formada... e agora? Agora não sou mais estudante, agora é o tempo da definição. Agora tenho que saber de tudo, e não sentia dentro de mim "Eu sei de tudo", sabe? E aí fica naquela transição. Minha família do interior, tinha coisas que não dava para conversar. Essas coisas, falar das inseguranças com minha mãe, cuja maior felicidade era os filhos terem faculdade! E aí eu, no meio dessa, não sabia o que fazer. Coracy, como todo sagitariano, acolhedor, gostava de ter pessoas ao redor. Tia Cora, todo mundo chamava tia, tia para cá, tia Cora para lá. Porque ele acolhia, porque ele amava estar rodeado de pessoas, e ele era muito generoso. Na ilha a gente vivia o presente (Apêndice B, p. 134-135).

E continua:

> **Rosângela Roldi –** Não. Eu sei que falávamos que íamos para a ilha. Impressionante, como não tínhamos medo de fazer isso. Ajudávamos nas decorações de igreja do Giocondo, que era muito contratado para fazer. Na época de Sagrado Coração de Jesus ou festa de Nossa Senhora, que botava aquele monte de querubim de anjinho de flor, e tule, e pena na decoração de igreja... também muito criativo, Giocondo. E todo mundo se ajudava nos eventos uns dos outros, e tinha os agregados, como a Ibejin, que não tinha nada de artístico, mas ajudava a bater um prego, uma tábua, um suporte para o anjinho, para não sei o quê... Sabe, todo mundo colaborava de um jeito ou de outro. Eu fazia o translado, tinha carro na época, era o Uber da Ilha, que ficava do lado do continente (Apêndice B, p. 137).

O chão, o ar, o mar, o céu, a terra, e a chama sempre acesa para a produção e a vida em comunidade, o fortalecimento do corpo político, o que nos leva a pensar que esse território também é um campo de forças onde:

> [...] todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de
>
> algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordensse manifestam,sejam eles de
>
> natureza filosófica, estética, técnica, entre outras; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano (Martins, 2022, p. 21).

Nesse sentido que nos mostra Leda Martins, fui contaminada pelos viventes da Ilha,

tendo uma relação muito próxima com Jeveaux, nos mais de 35 anos de convivência quase cotidiana, e demais Coracetes, como Telma Guimarães, Rosangela Roldi, Rubens

Aguiar, Romulo Cardoso, Giocondo. Esse chão que não pisei faz parte de minha vivência, habita meu imaginário, transborda em minhas bordas e faz ser o que sou em minha trajetória de artista- professora.

Corpo

Encerro com um depoimento lindo, apaixonado, sincero feito por Carlos Benevides Lima Júnior em seu perfil no Facebook no dia 19 de março de 2025. Uma homenagem a Giocondo pela passagem de um ano de seu falecimento – porque "lembrar não é um simples ato da memória, sabemos disso. É um ato de criação. É fabular, legendar, mas principalmente fabricar, ou seja, instaurar (Despret, 2023, p. 63).

"Joca, Giocondo, Condessa Puccini ou Miss Caravelas. A Condessa Puccini de Bouganville Saraiva e Cotegipe talvez tenha sido a mais ousada do Primeiro Reinado das Coracetes. Foi a última a frequentar o Grão-Ducado de Dudenville antes da partida da Duquesa *naïf* Rômulo Cardoso.

Dos "merencórios" do Edifício Juel, na estreita Rua Duque de Caxias do início dos anos 70, à famosa Ilha do Dr. Américo, a agitação cultural da cidade nunca mais foi a mesma. Na ilha viveram a rainha-mãe, Coracy Coelho Leal – Julia Forget You –, Giocondo Zamprogno, Rômulo Cardoso, Jeveaux e Marquete "Haligari de Neon". No Edifício Juel moraram Coracy, Giocondo, Rômulo, Jeveaux e, por um curto período, Marinho "Pé de Pato" e Élcio Cardoso.

Porém ambos os ambientes eram bastante frequentados pelo povo *cult* do centro histórico. O Juel não resistiu à vizinhança, que não se acostumou ao cheiro constante da *cannabis* e ao som alto dos *long plays*. Apenas Adolfo Cruz (irmão de Crizógono), que morava na cobertura, defendia a turma nas reuniões de condomínio. Havia também uma certa "proteção" por parte das autoridades, já que os rapazes decoravam os eventos do Palácio Anchieta, da Assembleia Legislativa e do Tribunal, além de ornamentarem os clubes e igrejas para os casamentos do *high society*. Como afirmavam: "Somos queridinhos das primeiras-damas".

O espaço do Juel ficou pequeno para o movimento cultural que alise instalava e foi quando José Augusto Avanza, esposo da pintora Nice, concedeu a ilha para abrigar as "Coracetes". Então frequentada por Brandinho Lucas, Luiz Natal, Milson Henriques, Luizinho Palma Lima, aparições deCarmélia Maria de Souza, Maria Nilce, Aprigio Lyrio, Neusa

Mendes, Tonys Hair, Rubens Rubirosa, Ibeji, Pierre, Julinho Braga, Renato e Sérgio Caseira, Nana Roldi, Telma Guimarães, Bete Ruska e mais uma corte selecionada que curtia ouvir Joplin, Piaf e Joan Baez.

Catraias, botes e canoas atravessavam toda essa gente disposta que produzia o auê, pintava e bordava, esculpia e tecia. Gente que rodava a madrugada cantando, bebendo, tragando e tramando em noites escuras, às vezes iluminadas quando havia o luar. Luz de velas (quase sempre vermelhas, recolhidas em despachos arriados na região dos cemitérios de Santo Antônio), doses de bebidas quentes. A maioria viciada em Cortezano, catuaba e jurubeba, e posso garantir que o marafo não faltava. Nesse tempo, diziam que a maconha gerava a criatividade. E assim quase todas viraram artistas plásticas, decoradoras, vitrinistas e descoladas. O exagero da década de 70 permitia estamparias florais, astracã, tergal, gabardine e outros sintéticos mais. A falta de grana do grupo "hiponga" era a mola propulsora da tendência do estilo deles. Giocondo, usando calça boca-de-sino em tecido de forrar caixões, roxo e ouro, com blusinha de linholene bordada em miçangas, junto a Rômulo Cardoso, numa calça em veludo bordô e um boá em plumas ao melhor estilo "Garibaldo", desciam a ladeira da Catedral com destino à Costa Pereira. Era noite de estreia no Teatro Carlos Gomes, e Aliete Dias Lopes, então primeira-dama, havia lhes dado convites para um camarote junto a outras bichas. Depois do espetáculo, soube que foram para o Britz cantar parabéns para Jeanne Bilich.

Já era 1977 quando Coracy, a rainha-mãe, escolheu a Capela de Santa Luzia, na Cidade Alta, para abrigarsua exposição, a primeira instalação/performance que aconteceu em terras capixaba. E depois disso o olhar artístico dos ilhéus nunca mais foi o mesmo. Ele então passou a ser auxiliar de professores no Centro de Arte da Ufes. Ministrou cursos para as comunidades locais durante as semanas de arte. Reuniu em torno de si um grupo de artistas que produzia obras de arte não convencionais, com sucatas, materiais descartáveis ou "objets trouvés" e, ainda, roupas, acessórios, decoração de festas e de carnaval. Dois anos depois, 1979, morreu em Itaperuna, no estado do Rio de Janeiro.

Começa uma nova fase na vida das Coracetes, que, sem o apartamento do Juel e a Ilha da Pólvora, se dissolvem e cada um parte para a carreira solo.

Eu conheci todos eles em 1978, e era ainda muito jovem. Num pré-carnaval em Conceição da Barra, em companhia da pintora Nice, que levou essa gente colorida e de cabelos esvoaçantes para decorar os salões do Dunas Praia Clube. Recordo que tudo foi feito numa velocidade da luz. Grandes caixas de armação de madeira revestidas em linholene colorido, num traçado geométrico, pondo fim às antigas decorações de máscaras de Pierrot e Colombina.

As descoladas ficaram na cidade durante todo o período de carnaval. Com direito a aparições “montadas” e motivo de atração dos nativos curiosos e veranistas do interior mineiro. Juntaram-se a eles mais alguns personagens já conhecidos no carnaval barrense, como Gualter, Alonso e Françoise, Dendeka. E tudo voltou ao normal na quarta-feira. No ano seguinte, a rainha- mãe morreu e houve um certo desnorteamento.

Dali eu já me comunicava trocando fotos e postais com o Giocondo. Uma vez ou outra também com Rômulo Cardoso, que aparecia constantemente por São Mateus na companhia de Reuto Fernandes. Nice, Natal e Brandinho estavam sempre na Barra. E ficamos amigos quando vim morar em Vitória. Com ele frequentei os concursos de travesti na quadra do Coronel Hélio, na Gurigica, nos salões dos clubes Vitória, Saldanha e Libanês. Assisti a coroações de Maria Augusta, Sibia, Valeska, Paola e outras mais... Embora nenhuma das Coracetes fosse travesti, elas concorriam ao melhor estilo “caricata”, nome que se dava.

Com Giocondo também conheci todos os micarenses de Linhares, pelas ruas e por dentro dos bastidores. Éramos todos jovens e sabíamos.”



Figura 1 - Jeveaux na Ilha, Arquivo José Augusto Loureiro (2025)
Autor: Rosana Lucia Paste, 2025. Fonte: PASTE, 2025.



Figura 2 - Coracy na Ilha, Arquivo José Augusto Loureiro (2025)
Autor: Rosana Lucia Paste, 2025. Fonte: PASTE, 2025.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DESPRET, Vinciane. **Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam**. São Paulo: n-1 edições, 2023.

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

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo aspiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. 1. reimpressão.

PASTE, Rosana Lucia. **Da ilha ao Éden: reconto da história da Arte Capixaba**. Rio de Janeiro, 2025. 180 f. Pós-doutorado (Pós-Doutorado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes, UERJ.

La polifuncionalidad del dibujo y la actualidad de los procesos hápticos

A polifuncionalidade do desenho e a atualidade dos processos hápticos

The polyfunctionality of drawing and the current status of haptic processes

Mónica Elisa Contreras Godínez (UNAM/Investigadora independente)

Resumen

Este ensayo aborda la relevancia del sentido háptico y su persistencia en la praxis del dibujo en la contemporaneidad. Se investiga cómo la práctica del dibujo trasciende la función de herramienta auxiliar para consolidarse como un lenguaje visual autónomo, además de establecerse como un campo de pensamiento y acción en constante expansión. La metodología hace un análisis cualitativo y comparativo, estableciendo un diálogo teórico entre los conceptos de multidisciplina, interdisciplina y transdisciplina. Para ilustrar la praxis artística actual, se analizan los casos de William Kentridge y Tacita Dean; por medio de algunas de sus obras podemos ver la resistencia del dibujo, integrando memoria, materialidad analógica y el cuerpo del ejecutante. Se concluye que el dibujo permanece como una experiencia humanizadora esencial, reafirmando el vínculo indisoluble entre mano, cerebro y emoción en la sensibilidad contemporánea.

Palabras clave: *dibujo contemporâneo; Sentido háptico; Campo expandido; William Kentridge; Tacita Dean.*

Abstract:
This essay discusses the relevance of the haptic sense and its persistence in the praxis of drawing in contemporary times. It investigates how drawing practice transcends its function as an auxiliary tool to establish itself as an autonomous visual language, as well as a constantly expanding field of thought and action. The methodology employs a qualitative and comparative analysis, creating a theoretical dialogue between the concepts of multidisciplinarity, interdisciplinarity, and transdisciplinarity. To illustrate current artistic praxis, the cases of William Kentridge and Tacita Dean are analyzed; through some of their works, we can observe drawing's resistance, integrating memory, analog materiality, and the performer's body. It concludes that drawing remains an essential humanizing experience, reaffirming the inseparable link between hand, brain, and emotion in contemporary sensibility.

Keywords: *contemporary drawing; Haptic sense; Expanded field; William Kentridge; Tacita Dean.*

Dibujar es pensar
Bruce Nauman

¿Qué es el dibujo como disciplina artística?... El placer y entusiasmo ante el hecho de dejar huellas.

Cynthia Maris Dantzic

1 . Introducción: El tacto de la mirada

Es imperativo rescatar la soberanía del sentido háptico en la configuración de la sensibilidad contemporánea, y el dibujo es el instrumento capaz de conseguir ese acercamiento. En un mundo que parece desvanecerse en la transparencia de las pantallas, el dibujo emerge no solo como técnica, sino como un instrumento de resistencia capaz de devolvernos la densidad de lo real. No es simplemente una herramienta de registro visual; es una extensión de la mano que agudiza la percepción, funcionando como un "sentido extra" capaz de construir conceptos complejos a partir de la acumulación de conocimiento basado en la experiencia visual y el desarrollo táctil, permitiendo al espectador —y al ejecutante— descubrir las nervaduras del universo perceptivo.

Las técnicas y las herramientas propias de la ejecución del dibujo conservan su valor como generadores de sentido. Reivindicamos que el material —el carboncillo, la tiza, el grafito, el papel— significa por su origen y su devenir histórico; a la vez que cada trazo es un eco de la observación directa y un testimonio del fenómeno de estar presentes frente al objeto en cada momento.

El gesto y el grafismo nos son inherentes, igual que a los primeros homínidos que hace milenios marcaron las paredes de las cuevas. Eso no ha cambiado, pero sí la relación con el modo en que se distribuyen las imágenes. Por ello, la interactividad con la pantalla, el uso de internet y plataformas como el *streaming* son esenciales y sumamente prácticas. Trataremos de encontrar un fragmento de sentido por medio de una vista a ojo de pájaro de la práctica del dibujo contemporáneo y cómo esta ha echado mano de algunas de esas herramientas.

2. La ontología del dibujo como disciplina

El dibujo trasciende definiciones y se presenta ante nosotros como una actividad esencial. Es cierto que, a pesar de ser reconocida como origen del arte, no ha tenido la misma suerte como disciplina por sí misma; el dibujo ha estado a lo largo de la historia del arte como el suplemento de otras formas de expresión. Generalmente se le ve como el camino que hay que allanar para lograr un fin determinado, ya sea una pintura, una escultura, un plano arquitectónico o un diagrama.

La producción e investigación del dibujo, tanto de forma teórica como práctica, nos ha permitido —desde finales del siglo XIX, pero de forma acelerada y principalmente después de la segunda mitad del siglo XX— extender nuestro entendimiento y definiciones. Se ha logrado incluso quebrar sus más arraigados componentes que antes se consideraban inamovibles, tales como el soporte, la bidimensionalidad e incluso la temporalidad, permitiendo que el campo se expanda hacia territorios donde el pensamiento se vuelve línea.

2.1. La cartografía del campo expandido: multi, inter y transdisciplina

El concepto de "campo expandido", que surgió con el texto canónico de Rosalind Krauss de 1979 sobre la escultura, marcó una pauta para otras artes que ya habían descubierto que su radio de acción no era inmutable ni excluyente. En la actualidad, la práctica del dibujo es inherentemente multidisciplinaria e interdisciplinaria, integrando el *performance*, la instalación, el arte efímero, la gráfica digital y el arte objeto. Esta apertura permite establecer la disciplina como un medio con independencia.

Siguiendo la estela de Krauss, el dibujo habita hoy un espacio donde su versatilidad le permite ser, simultáneamente, origen y fin. Esta polifuncionalidad se manifiesta en tres estratos de interacción:

a) **La Multidisciplina:** Donde el dibujo convive con otros saberes, pero a menudo supeditado a ellos. Es el dibujo que sirve a la arquitectura o al diseño, donde su poder comunicativo se encuentra al servicio de un proyecto mayor, limitando su autonomía pero demostrando su eficacia técnica.

b) **La Interdisciplina:** Aquí los límites se disuelven. El dibujo colabora y se contamina, generando un conocimiento nuevo que no pertenece ya a una sola categoría; es un espacio de diálogo donde el dibujo aprende de otras disciplinas y, a su vez, les presta su capacidad de síntesis visual.

c) **La Transdisciplina:** Representa la disolución absoluta de las fronteras especializadas. En la hibridación transdisciplinar, el dibujo se transforma en una entidad

autónoma que permite pensar más allá de las convenciones. Al desvanecerse la categoría, el dibujo deja de ser un "hacer" para convertirse en un "ser" capaz de habitar la instalación, el *performance* o el entorno virtual con la misma potencia ontológica.

Hoy día, esta versatilidad se amolda perfectamente a otros procesos mientras se sustenta a sí misma como práctica independiente. Para examinar este desarrollo de la praxis, analizaremos a continuación dos casos de estudio fundamentales en la práctica contemporánea: William Kentridge y Tacita Dean.

3. Geografías de la praxis: Kentridge y Dean

3.1. William Kentridge: vida, política y arte

William Kentridge (Sudáfrica, 1955) es un artista visual contemporáneo cuya práctica central está enfocada en el desarrollo de los procesos en el dibujo, desde todos los puntos de vista: como medio, como experimentación, como postura política, como medio de resistencia y como construcción de sentido. Hijo de su tiempo y de sus circunstancias, nos revela por medio de su práctica lo que el dibujo es capaz de hacer.

Es esencial que un artista pueda crear sobre el contexto, imbuirse en su sociedad; este es un ejemplo de cómo funciona el dibujo artístico ante los conflictos estructurales de las sociedades a las que pertenecen los creadores. Nacido en Johannesburgo en pleno Apartheid, en él podemos apreciar cómo los conflictos político-raciales pueden ser vistos, enunciados y denunciados desde la trinchera del arte. Personajes tomados de la vida real y ficticios se interconectan para hablarnos de desigualdad, de racismo y de colonialismo, todo desde la práctica del dibujo.

3.1.1. Las cosas simples

La historia de las cosas del entorno habla de nosotros y de nuestra capacidad de hacer una poética de la vida misma, de las cosas que nos rodean. Kentridge es uno de esos artistas capaces de hacernos ver que el más simple de los objetos es una comisura entre nosotros y la realidad. Este es uno de los puntos de interés de utilizar a este artista para entender la práctica del dibujo artístico, tanto como estudiante como practicante de la disciplina: él hace que se pueda apreciar la simpleza y la cotidianeidad como una fuente inagotable de recursos. De esta manera, Kentridge nos enseña que el dibujo es una herramienta potente y versátil que nos permite ver e interpretar nuestro entorno, transformando lo más común en algo significativo.

3.1.2. La interdisciplina

Desde una práctica interdisciplinaria podemos observar cómo actúa como un gran orquestador. Vemos cómo es capaz de introducirnos en su práctica por medio de la danza, el video, el *performance*, el *collage* y la poesía de forma casi mágica. Sin sentirlo, el espectador se encuentra en ambientes dibujísticos y visuales que llenan todos los sentidos. Es generoso en los procesos: cada una de las piezas nos indica la genealogía de su existencia, creadas paso a paso frente a nuestros propios ojos.

Las piezas nacen a partir de la nada y se desarrollan y transforman poco a poco; hombres, mujeres, tazas, hormigas, ratones de papel, árboles y paisajes danzan al frenético ritmo de las manos del artista que nos enseña sin reparos cómo se forma un trazo, cómo se hace una mancha, cómo se mueve un dibujo (Fig. 1).



Figura 01. *More Sweetly Play The Dance*, William Kentridge, 2015. Vista de la instalación en el Milwaukee Art Museum.

Es este un artista que nos habla de los procesos y de cómo desarrollar un dibujo de forma interdisciplinar. También es relevante el modo en el que podemos ver cómo actúa su capacidad de ajustar un proyecto de forma material, no solamente hablando en términos de instrumentos o herramientas de trabajo, sino también de apropiarnos de los materiales del entorno, de aprovechar prácticamente cualquier cosa, además de darle salidas multimediales e interdisciplinarias (Fig. 2 y 3).



Figura 02. Vista de la exposición *Self-Portrait as a Coffee Pot*, William Kentridge, 2022. Fuente: Milwaukee Art Museum.



Figura 03. Fotograma de la serie *Self-Portrait as a Coffee Pot*, William Kentridge, 2022. © William Kentridge Studio. Cortesía de Marian Goodman Gallery.

3.2. Tacita Dean: la mística del proceso análogo

Tacita Dean (1965) es una artista multidisciplinaria de origen británico que trabaja con pintura, cine, fotografía y dibujo. Sin embargo, aquí nos concentraremos en los aspectos que tienen que ver con el dibujo y su complejidad al respecto de la memoria, el uso de la imagen y

el proceso análogo, elementos fundamentales de la forma como se experimenta el dibujo y cómo este puede ser aplicado en el desarrollo de procesos híbridos.

3.2.1. El proceso análogo y la relación material

En palabras de la propia artista:

> Análogo es, al parecer, una descripción –de hecho, una descripción de todas las cosas que aprecio. Es una palabra que significa proporción y semejanza, y es, de acuerdo con alguna definición, la representación de un objeto que representa el original; no una transcripción o traducción sino el equivalente en forma paralela: continua, variable, mesurable y material.[82]

Para efectos de este ensayo, el dibujo es un tipo de pensamiento que nos ha dejado indicio de su existencia por medio de la concreción material de trazos y marcas sobre una superficie.

En el trabajo de Tacita Dean podemos observar un interés por la relación material entre el ejecutante y la materia; ambos significan en esta ejecución, no existen el uno sin el otro. En un mundo de efervescencia de los procesos digitales, es relevante poder encontrar que el dibujo puede proveer de una relación material poderosa, psíquicamente significativa, que encuentra en los procesos analógicos un sentido de una práctica que para muchos podría parecer inclusive anacrónica.

Es común dentro de la crítica de la práctica de los procesos analógicos que haya una especie de acusación velada de invertir tiempo y esfuerzo en una actividad que puede parecer fetichista, ya que se argumenta que el creador encuentra en esta relación material un objeto de veneración. Sin embargo, es una manera ancestral de encontrar un lugar en el mundo, ampliamente ligada a los procesos primigenios que crean y dotan de sentido a la realidad. Entonces, ¿quién dice que es esto un defecto? Lo sensorial como conductor de la experiencia y el cuerpo como vehículo de relación nos dan cuenta de que nosotros mismos somos el más poderoso vínculo entre las cosas; el dibujo da cuenta de nuestra propia existencia, de nuestro "yo" como materia.

3.2.2. Tiempo y memoria

En la obra de Tacita Dean, la temporalidad y la memoria coexisten y se exploran a través de la práctica del dibujo. ¿Cómo podemos atrapar el tiempo? ¿Es mesurable la fugacidad del

---

[82] DEAN, Tacita. **Analogue**. Editado por Schaulager. Göttingen: Steidl, 2006, p. 8. (Traducción de la autora).

gesto? ¿Cómo funciona la relación entre el dibujo y la memoria? Estas cuestiones no solo marcan el hilo de la reflexión, sino que también nos revelan cómo funciona el proceso creativo; nos enseñan que la coexistencia de lo perecible y lo permanente en un mismo plano es posible.



Figura 04. *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, Tacita Dean, 1997. Fuente: Keith Lewis / Flickr.



Figura 05. Vista de la instalación *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, Tacita Dean, 1997. Tiza sobre pizarra. © Tacita Dean. Cortesía de la artista y Marian Goodman Gallery.

El tiempo, en la obra de Dean, no es solo un recurso necesario para la contemplación, sino también el requerimiento empleado desde el punto de vista del creador para elaborar un dibujo, convirtiendo ese tiempo en un momento de encuentro para poder conocer el medio y conocerse a través de la experiencia. Esto queda de manifiesto en una serie de sus obras más conocidas: los *Blackboard Drawings* (Fig. 4 y 5).

La huella, el rastro físico y la perecibilidad material nos dan cuenta del paso del tiempo de diversas formas. En los pizarrones dibujados con gis podemos ver materiales que conservan las huellas de los dibujos anteriores; sin embargo, estamos hablando de materiales altamente volátiles, susceptibles de desaparecer o sucumbir ante los mismos caprichos de la autora. Es la huella, la marca, el grafismo más primitivo con materiales altamente cargados de significados el que nos lleva por la experiencia. ¿No es acaso significativo que el pizarrón sea el soporte de la imagen? La historia de las pizarras conlleva una alta carga dramática con respecto al devenir de la propia historia de la experiencia escolar; es una especie de reliquia que dará cuenta de experiencias materiales que ya solo algunas generaciones recordarán: los dedos resecos por la tiza, los borradores, los agudos sonidos al dibujar y la pizarra que solo podía ser borrada con un trapo húmedo.

3.2.3. El azar y la aleatoriedad

En la obra de Tacita Dean vemos un claro ejemplo que nos enseña un camino para aceptar las características del medio y las conexiones inesperadas: los encuentros fortuitos, aprovechar el error, el encuentro con la naturaleza de la materia y el accidente como parte de la práctica artística del dibujo.

Tacita Dean nos invita a una resistencia melancólica y poderosa: el aprecio por lo análogo. Frente a la inmediatez digital, Dean propone un dibujo que es un tipo de pensamiento concreto, una marca material que da fe de nuestra presencia en el mundo. Su trabajo es una lección sobre la fragilidad; el dibujo se convierte en una reliquia de procesos sensoriales, el vehículo que vincula nuestra existencia material con el devenir del tiempo.

4. Conclusiones: el dibujo como acto de humanización

El análisis de la praxis artística contemporánea, ejemplificado en las trayectorias de William Kentridge y Tacita Dean, reafirma que el dibujo ha dejado de ser un mero apéndice de otras artes para consolidarse como un lenguaje visual autónomo y versátil. Esta evolución demuestra que la disciplina es capaz de disolver categorías históricas obsoletas y expandirse

hacia campos híbridos, integrando la memoria, el tiempo, el azar y la tecnología sin sacrificar su esencia material ni su naturaleza háptica.

La práctica del dibujo es, ante todo, una experiencia humanizadora. No se rinde ante la lógica de las ciencias duras ni ante la producción de conceptos puramente abstractos; se sostiene en la triada indispensable: mano-ojo-cerebro (emoción). Es un campo de pensamiento donde la tecnología convive con la tradición del trazo y donde la conexión sensorial nos devuelve la densidad de lo real.

Ante la amenaza de la desmaterialización y la descorporeización, el dibujo se resiste a desaparecer. Como dibujantes e investigadores, la práctica nos da la respuesta: mientras exista un cuerpo que experimente físicamente la resistencia de la línea sobre un soporte —sea este un papel, una piedra o una pantalla—, habrá una expresión de vida. El dibujo no es solo un vestigio del pasado; es una garantía de futuro, una forma de seguir configurando nuestra propia humanidad a través del trazo.

REFERENCIAS

ACHA, Juan. **Teoría del dibujo: su sociología y su estética**. México: Editorial Trillas, 2018.

AGUILAR-MORENO, Marta. Dibujo para el diseño, herramienta de pensamiento y comunicación. **Arte, Individuo y Sociedad**, [s. l.], v. 34, n. 1, p. 11–26, 2022.

ALBERS, Josef. **On Education and Art Education**. Discurso apresentado em Winnetka, IL, 28 nov. 1939. Transcrição. Fundação Josef y Anni Albers. Disponível em: https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/josef-albers/on-education-and-art-education/. Acesso em: 9 set. 2025.

CAMERON, Dan; CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn; COETZEE, J. M. **William Kentridge**. Londres: Phaidon Press, 1999.

DANTZIC, Cynthia Maris. **Cómo dibujar: guía completa de sus técnicas e interpretaciones**. Madrid: Tursen S.A. - H. Blume, 2004.

DEAN, Tacita. **Analogue**. Editado por Schaulager. Göttingen: Steidl, 2006.

HERRERA GONZÁLEZ, Isabel. Desafíos en el dibujo contemporáneo y su definición en el campo expandido. **Maskana**, [s. l.], v. 15, n. 2, p. 2011-152, 2024. DOI: https://doi.org/10.18537/mskn.15.02.14.

LEDEZMA CAMPOS, Miguel Ángel; CAPORAL GAYTÁN, J. M.; RODRÍGUEZ ARÉVALO, Jesús. La Gráfica Contemporánea: Entre el Arte y la Transdisciplina. **Magotzi, Boletín de Artes del IA**, [s. l.], v. 13, n. 25, p. 7–17, 2025. DOI: https://doi.org/10.29057/ia.v13i25.13983.

A mão e o feed: poéticas do gesto e disputas de visibilidade artística

The Hand and the Feed: Poetics of Gesture and Disputes over Artistic Visibility

Iasmim Dala Bernardina Rodrigues *(UFES)*
Natacha de Souza *(UFES)*

Resumo:

As mãos guardam uma linguagem anterior ao código, na qual cada gesto inscreve memória, afeto e modos de atenção no mundo. No campo artístico, o gesto manual opera como arquivo vivo e como política do sensível, instaurando formas de presença que resistem à abstração dos dados e à lógica da previsibilidade algorítmica. Na contemporaneidade, entretanto, a circulação dessas poéticas é mediada por curadorias algorítmicas que organizam a visibilidade segundo métricas de engajamento e desempenho, configurando uma política cultural implícita. Este artigo investiga a tensão entre gesto e algoritmo, compreendendo a visibilidade como arena de disputa estética e política. Ao articular autores como Flusser, Rancière, Zuboff e Ruha Benjamin, discute-se como poéticas do gesto produzem fricções, desvios e desacelerações no interior do feed, desprogramando o visível e afirmando outras formas de pertencimento e partilha do sensível.

Palavras-chave: gesto; Visibilidade; Curadoria algorítmica; Política do sensível; Arte contemporânea.

Abstract:

Hands preserve a language that precedes code, in which each gesture inscribes memory, affect, and modes of attention in the world. In the artistic field, manual gesture operates as a living archive and as a politics of the sensible, establishing forms of presence that resist the abstraction of data and the logic of algorithmic predictability. In contemporary contexts, however, the circulation of these poetics is mediated by algorithmic curatorial systems that organize visibility according to metrics of engagement and performance, configuring an implicit form of cultural policy. This article investigates the tension between gesture and algorithm, understanding visibility as an arena of aesthetic and political dispute. Drawing on authors such as Flusser, Rancière, Zuboff, and Ruha Benjamin, it examines how poetics of gesture generate frictions, deviations, and decelerations within the feed, thereby deprogramming the visible and affirming alternative forms of belonging and the sharing of the sensible.

Keywords*: gesture; Visibility; Algorithmic curation; Politics of the sensible; Contemporary art.*

Introdução

As mãos guardam uma linguagem anterior ao código. Antes de qualquer interface, cada gesto inscreve no mundo uma forma de atenção, uma memória em ato, um saber que não se separa do corpo que o produz. No campo da arte, o gesto manual não se limita à execução de uma técnica ou à materialização de uma intenção prévia. Ele opera como arquivo vivo, condensando experiências, afetos e modos de estar em comum, e instaurando uma política do sensível fundada na presença, na escuta e na duração.

Na contemporaneidade, no entanto, a circulação dessas poéticas do gesto se vê atravessada por ecossistemas digitais mediados por curadorias algorítmicas. Plataformas operadas por sistemas de recomendação passaram a organizar aquilo que aparece e aquilo que permanece invisível, hierarquizando o conteúdo a partir de métricas de engajamento, previsibilidade e desempenho. O que se apresenta como personalização neutra constitui, na prática, um regime de visibilidade marcado por interesses econômicos e por lógicas de padronização estética, que tensionam profundamente os modos de criação, circulação e reconhecimento da arte.

Entre a mão e o feed instaura-se, assim, um campo de disputa. De um lado, gestos que operam por singularidade, desvio e cuidado, resistindo à abstração dos dados e à aceleração contínua das imagens. De outro, sistemas algorítmicos que traduzem ações em informação mensurável, modulando a experiência sensível segundo critérios de eficiência e retenção. Essa tensão não se resolve pela oposição simples entre humano e máquina, mas pela fricção entre regimes distintos de produção do visível e do comum.

Este artigo propõe refletir sobre como poéticas do gesto disputam visibilidade em contextos mediados por curadorias algorítmicas, compreendendo o gesto artístico como forma de resistência sensível e como operador político capaz de desprogramar o visível. Em diálogo com Vilém Flusser, Jacques Rancière, Shoshana Zuboff e Ruha Benjamin, investiga-se de que modo práticas baseadas na manualidade, na dádiva e na presença instauram zonas de indeterminação em ambientes regulados por métricas e previsões. Ao mesmo tempo, problematiza-se a curadoria algorítmica como política cultural implícita, cujos efeitos ultrapassam a dimensão técnica e incidem diretamente sobre a diversidade estética, o pertencimento e o direito à aparição.

Mais do que diagnosticar a captura da experiência pelo cálculo, interessa aqui observar as brechas. Gestos não desaparecem no interior dos sistemas digitais; eles se reconfiguram, negociam espaços, produzem desvios e, por vezes, instauram formas de visibilidade que

escapam à lógica da performance. Ao insistir em sua dimensão relacional e imprevisível, o gesto reafirma a arte como campo de disputa sensível, no qual se tornam possíveis outras temporalidades, outras formas de atenção e outros modos de existir em comum. Pensar a mão antes do feed é, portanto, pensar a possibilidade de um comum que não se deixa reduzir à métrica, mas que se constrói na partilha do sensível.

O gesto como política do sensível

Pensar sobre o gesto é pensar em uma forma de linguagem que não se reduz à representação ou à execução mecânica de uma intenção. Não é simplesmente uma comunicação de conteúdo, mas uma conexão. Tem tempo, atenção e presença, é pensamento em ação e uma inscrição sensível no mundo. Aqui, o gesto artístico não se limita ao domínio técnico ou ao domínio da expressão pessoal, mas faz parte da política do sensível, reestruturando como vemos, sentimos e compartilhamos.

Vilém Flusser compreende o gesto como portador de intenção, desvio e afeto. Para o autor, gestos não são movimentos neutros, mas formas pelas quais o corpo significa o mundo enquanto é por ele significado. O gesto pensa enquanto acontece, instaurando zonas de imprevisibilidade que escapam à lógica da programação e da eficiência. Essa dimensão torna-se central quando se observa a arte como campo de experimentação sensível, onde o fazer não responde a um plano fechado, mas se constrói na relação com a matéria, com o tempo e com os outros.

Essa compreensão encontra ressonância na noção de partilha do sensível formulada por Jacques Rancière. A arte, ao redistribuir o sensível, não apenas produz objetos ou imagens, mas reorganiza aquilo que pode ser visto, dito e percebido como comum. O gesto, nesse contexto, atua como operador dessa redistribuição. Ele desloca hierarquias perceptivas, reabre o campo do visível e introduz formas de atenção que não se orientam pelo desempenho ou pela mensuração, mas pela experiência situada.

Quando pensado como dádiva, o gesto adquire ainda uma dimensão relacional mais profunda. Em chave antropológica, a dádiva não se esgota na troca utilitária nem na equivalência. Ela circula, cria vínculos e institui responsabilidades recíprocas. O gesto que se oferece, que se repete e que se transmite carrega consigo um excedente de sentido que não pode ser plenamente capturado. Nesse regime, fazer é também cuidar, e criar é sustentar formas de pertencimento que se atualizam no tempo. A manualidade, longe de ser um resíduo pré-tecnológico, revela-se como prática de atenção e como ética do fazer.

A mão, enquanto lugar do gesto, opera como arquivo vivo. Ela conserva memórias

incorporadas, saberes transmitidos sem instrução formal, temporalidades que resistem à aceleração contínua. A prática manual desenvolve uma inteligência sensível, treinada para perceber variações mínimas, hesitações e resistências da matéria. Essa inteligência não se orienta pela previsibilidade, mas pela escuta. O gesto ajusta, acompanha e responde, instaurando uma relação de co-presença entre corpo, matéria e mundo.

Nesse sentido, o gesto não se opõe à técnica de forma nostálgica, mas afirma uma outra relação com ela. Enquanto os sistemas automatizados tendem a eliminar o erro, a pausa e o desvio, o gesto os preserva como parte constitutiva do processo. Ele mantém aberta a possibilidade do imprevisto e do singular, afirmando uma temporalidade que não se deixa reduzir à lógica do cálculo. É nessa insistência que o gesto se torna político: ao sustentar modos de atenção incompatíveis com a normatização algorítmica, ele reabre o sensível ao comum e à experiência compartilhada.



Figura 01: Gabriel Orozoco, My hands are my hearth (1991). Fotografia
Fonte: https://www.moma.org/audio/playlist/240/3084

Essa compreensão do gesto como pensamento em ato e como prática relacional encontra uma formulação exemplar em obras que fazem da manualidade não um meio, mas o próprio lugar da significação. Quando o gesto se oferece sem se separar do corpo que o produz, ele

materializa a dádiva como forma de presença e inscrição sensível. Nesses casos, a obra de Gabriel Orozoco (Figura 01) não se impõe como objeto autônomo, mas como vestígio de um encontro entre mão, matéria e tempo, no qual o fazer conserva sua dimensão de cuidado e atenção. É nesse limiar entre gesto e forma que a política do sensível se torna visível, não como discurso, mas como experiência compartilhável.

Ao situar o gesto como política do sensível, este artigo não propõe uma idealização da manualidade, mas reconhece sua potência crítica no interior das disputas contemporâneas. O gesto não é exterior aos circuitos de mediação, mas carrega consigo a capacidade de tencioná-los. Ele introduz fricções, desacelera fluxos e instaura brechas onde a experiência pode escapar à totalização dos dados. É a partir dessa potência que se torna possível pensar o encontro entre a mão e os regimes de visibilidade que hoje organizam a circulação da arte.

Curadoria algorítmica e regimes de visibilidade

Se o gesto trabalha como política do sensível ao instaurar formas singulares de presença e atenção, é necessário compreender o campo no qual essas presenças hoje circulam. Na contemporaneidade, a visibilidade da arte é amplamente mediada por plataformas digitais que operam por meio de curadorias algorítmicas. Sistemas de recomendação passaram a organizar aquilo que aparece, circula e ganha reconhecimento, modulando a experiência cultural a partir de métricas de engajamento, previsibilidade e retenção da atenção.

Esses dispositivos não funcionam como ferramentas neutras de mediação. Ao hierarquizar conteúdos segundo critérios estatísticos, os algoritmos instauram regimes específicos de visibilidade, nos quais o valor cultural tende a ser traduzido em desempenho mensurável. O que se apresenta como personalização ou escolha individual resulta, na prática, de processos automatizados que privilegiam padrões recorrentes, formatos reconhecíveis e estéticas facilmente assimiláveis. A curadoria, antes associada a decisões humanas explícitas, passa a operar de modo invisível, contínuo e normativo.

Shoshana Zuboff descreve esse cenário como parte do capitalismo de vigilância, no qual a experiência humana é convertida em matéria-prima para a produção de previsões comportamentais. Cada gesto, clique ou permanência torna-se dado passível de captura, correlação e monetização. Nesse contexto, a cultura é reorganizada segundo uma lógica extrativa, na qual a atenção funciona como moeda e a visibilidade como recurso escasso. A arte, ao circular nesses ambientes, é tensionada a se conformar a parâmetros de performance que nem sempre coincidem com seus próprios tempos, processos e modos de existência.

Ruha Benjamin aprofunda essa crítica ao demonstrar que sistemas algorítmicos incorporam e reproduzem hierarquias sociais, raciais e econômicas. Métricas e classificações não apenas organizam conteúdos, mas participam ativamente da produção de exclusões e silenciamentos. O que aparece no feed e o que permanece ausente não são efeitos aleatórios, mas resultados de decisões técnicas atravessadas por valores e interesses. A visibilidade, assim, revela-se como arena política, na qual se disputam reconhecimento, pertencimento e direito à aparição.

Nesse sentido, a curadoria algorítmica pode ser compreendida como uma política cultural implícita. Ainda que não formulada como política pública, sua atuação tem efeitos comparáveis aos de estratégias institucionais de regulação cultural. Ao definir o que circula, o que se repete e o que se torna invisível, as plataformas exercem poder sobre a diversidade estética e sobre as condições de acesso ao sensível. A concentração dessas decisões em poucas infraestruturas privadas intensifica assimetrias e tende a homogeneizar formas de expressão, reduzindo o espaço para práticas experimentais, dissidentes ou de baixa aderência mercadológica.

Zeynep Tufekci observa que, embora as redes digitais tenham ampliado possibilidades de circulação e organização, elas também introduzem novas formas de fragilidade. Mudanças nos sistemas de recomendação, oscilações de alcance e modulações de visibilidade podem reconfigurar abruptamente o que se torna visível ou desaparece. A participação permanece condicionada à arquitetura das plataformas, e a promessa de abertura convive com mecanismos sofisticados de controle e filtragem.

Diante desse cenário, a visibilidade deixa de ser apenas uma questão estética ou comunicacional e passa a ser um problema ético e político. A circulação da arte em ambientes mediados por algoritmos envolve disputas entre singularidade e padronização, entre presença e cálculo, entre partilha sensível e desempenho estatístico. É nesse campo tensionado que as poéticas do gesto se inscrevem, não como exterioridade ao sistema, mas como forças capazes de introduzir fricções, desvios e desacelerações. Compreender a curadoria algorítmica como regime de visibilidade é condição fundamental para pensar, no próximo movimento, como a mão opera no interior do feed e de que modo o gesto pode ainda desprogramar o visível.

A mão no feed: fricções e desvios

Quando o gesto atravessa os circuitos digitais, ele não desaparece, mas se transforma. A mão que amassa, costura, escreve ou molda passa a circular mediada por interfaces que traduzem a experiência sensível em dados, métricas e padrões de visibilidade. O gesto, antes sustentado por temporalidades próprias e por uma lógica relacional, é incorporado a um

ecossistema que privilegia a aceleração, a repetição e a previsibilidade. Entre a mão e o feed instaura-se, assim, uma zona de fricção na qual se disputam diferentes modos de existência do sensível.

No ambiente das plataformas, o gesto é frequentemente reduzido a performance. O que se mostra não é o tempo do fazer, mas seu efeito visual condensado; não o processo, mas o resultado captável. A manualidade, quando circula no feed, tende a ser enquadrada por formatos reconhecíveis, ritmos rápidos e estéticas facilmente replicáveis. Esse enquadramento não elimina o gesto, mas a doméstica, deslocando-o de sua dimensão de dádiva para uma lógica de exibição e mensuração. A visibilidade passa a depender menos da singularidade do fazer e mais de sua adequação aos critérios algorítmicos de engajamento.

Essa transformação não ocorre sem perdas. Ao converter o gesto em imagem performativa, o feed tende a apagar hesitações, pausas e resistências da matéria, elementos fundamentais da experiência manual. O tempo lento do aprender-fazendo, a escuta tátil e o erro produtivo tornam-se pouco compatíveis com a lógica da circulação acelerada. A mão, nesse contexto, corre o risco de ser reduzida a signo, esvaziada de sua espessura sensível. Ainda assim, é justamente nesse espaço de compressão que emergem fricções.

Se, por um lado, o gesto manual afirma presença e singularidade, por outro, sua circulação contemporânea é atravessada por processos intensivos de mediação técnica. Em práticas que tensionam diretamente a relação entre corpo e dispositivo, como a obra de Sterlac (Figura 02), o gesto deixa de ser apenas ação orgânica e passa a operar como extensão, interface e experimento. Essas experiências não eliminam o corpo, mas o colocam em estado de indeterminação, revelando o ponto em que o gesto já não pode ser pensado fora das infraestruturas técnicas que o capturam, amplificam ou reprogramam. Nesse limite, a mão se torna campo de disputa entre autonomia sensível e controle maquínico.



Figura 02: Stelarc, Third Hand (1980). Performance com prótese robótica.
Fonte: http://stelarc.org/media/lightbox/data/images/9.jpg

Algumas práticas artísticas evidenciam esse limite ao tensionar a relação entre corpo e máquina. Em experiências que acoplam gesto e tecnologia, como nas obras de Stelarc, o corpo aparece como interface, extensão e campo de experimentação técnica. Ao radicalizar a integração entre carne e dispositivo, essas práticas não celebram a superação do corpo, mas expõem o ponto em que o gesto se torna ambíguo: nem inteiramente humano, nem totalmente maquínico. Essa ambiguidade torna visível a condição contemporânea do gesto, submetido a processos de mediação que reconfiguram autoria, agência e presença.

No entanto, a potência crítica do gesto não reside apenas em confrontos explícitos com a tecnologia. Ela se manifesta também em microdesvios, estratégias discretas e insistências cotidianas. Pausas, repetições não otimizadas, escolhas por circuitos menores e temporalidades mais lentas operam como formas de resistência à normatização algorítmica. O gesto que se recusa a performar plenamente para o feed reinstala uma lógica da atenção que escapa ao cálculo, mesmo quando mediada pela tela.

Nesse sentido, o gesto no ambiente digital pode ser compreendido como prática de negociação. Ele não se coloca fora dos sistemas de visibilidade, mas habita suas margens, explorando brechas e zonas de indeterminação. Ao circular como processo, e não apenas como imagem final, o gesto reintroduz o tempo do fazer no espaço do consumo rápido. Ele reativa a dimensão relacional da experiência, convocando o olhar a permanecer, a acompanhar e a

compartilhar outra temporalidade.

Ainda assim, mesmo no interior dos regimes algorítmicos de visibilidade, o gesto não se dissolve por completo. Ele pode reaparecer em escalas menores, em temporalidades desaceleradas e em práticas que recusam a lógica da performance contínua. Quando o fazer insiste em mostrar o processo como exposto na Figura 03, a repetição e a hesitação, ele reinscreve no ambiente digital uma outra economia da atenção. Nessas práticas, a mão não nega a mediação técnica, mas a habita de forma crítica, preservando a dádiva, o cuidado e a escuta como valores que resistem à compressão do feed.

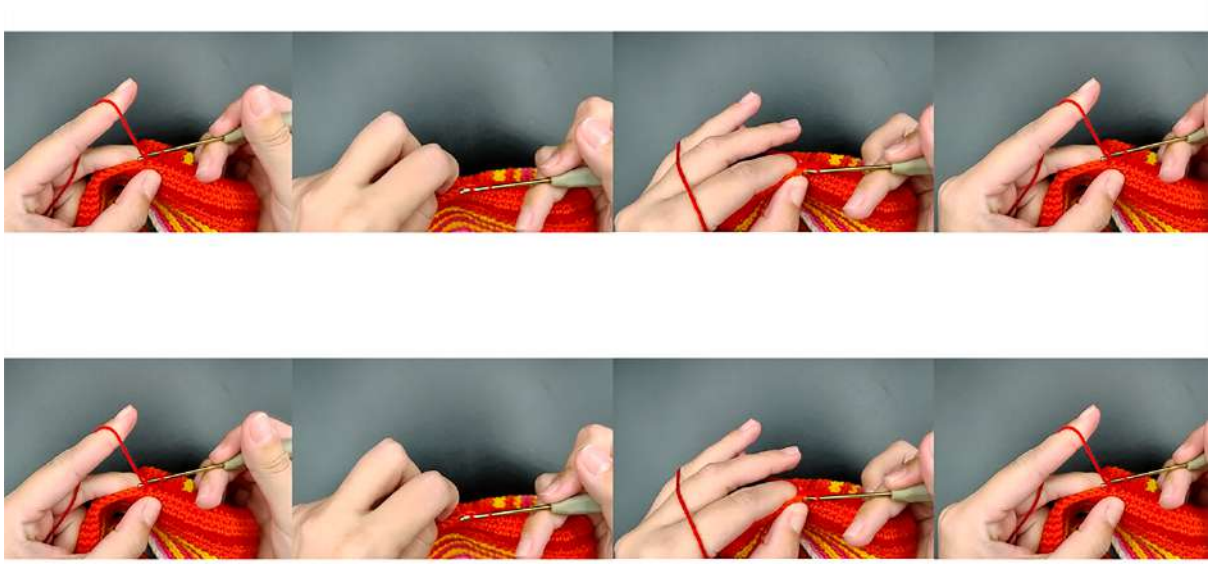


Figura 03: Iasmim Dala Bernardina, Série Gestos mínimos, 2025. Captura de vídeo, frames sequenciais, crochê e fotografia digital. **Fonte:** arquivo da artista.

A disputa não se dá apenas no plano técnico, mas no plano do sensível. Curadorias algorítmicas tendem a organizar o visível segundo critérios de repetição e reconhecimento, enquanto o gesto insiste na singularidade e no desvio. Essa tensão revela que a visibilidade não é um dado neutro, mas um campo de forças no qual se decidem quais modos de existir podem aparecer. Quando o gesto insiste em permanecer gesto, mesmo sob compressão, ele desprograma parcialmente o visível, introduzindo ruídos e desacelerações no fluxo contínuo das imagens.

Assim, a mão no feed não é apenas capturada; ela também age. Ao sustentar práticas que preservam a dádiva, o cuidado e a atenção, o gesto afirma uma política do sensível que resiste à totalização algorítmica. Não se trata de negar a mediação técnica, mas de compor com ela sem abdicar da imprevisibilidade e da presença. É nessa composição tensa que o gesto continua a produzir pertencimento, mesmo em ambientes regulados por métricas. Entre a

compressão do feed e a persistência da mão, abre-se um espaço crítico onde a arte pode ainda reconfigurar o comum.

Considerações finais ou sobre como desprogramar o visível

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender o gesto não como simples movimento ou ornamento da criação artística, mas como linguagem sensível capaz de instaurar modos de atenção, pertencimento e relação. Pensado como arquivo vivo, dádiva e pensamento em ato, o gesto revelou-se operador político na medida em que reorganiza a experiência do comum e resiste à redução da vida a dados e métricas de desempenho.

No contexto contemporâneo, marcado pela centralidade das plataformas digitais, a visibilidade da arte passa a ser modulada por curadorias algorítmicas que operam como políticas culturais implícitas. Ao hierarquizar conteúdos segundo critérios de engajamento e previsibilidade, esses sistemas tendem a homogeneizar estéticas e a restringir a circulação de práticas que não se conformam à lógica da performance. A visibilidade, nesse cenário, deixa de ser apenas uma questão de circulação para se tornar uma arena de disputa sensível, ética e política.

A análise evidenciou que o gesto não desaparece nesses ambientes, mas se reconfigura. Entre a mão e o feed, instauram-se fricções que revelam tanto perdas quanto potências. Se, por um lado, o gesto corre o risco de ser domesticado e convertido em imagem performativa, por outro, ele mantém a capacidade de produzir desvios, desacelerações e brechas no regime da previsibilidade. Pausas, repetições não otimizadas e insistências processuais reintroduzem o tempo do fazer e a dimensão da dádiva em circuitos orientados pelo cálculo.

Desprogramar o visível, nesse sentido, não significa rejeitar a mediação técnica, mas reorientar os modos de atenção e de partilha que ela possibilita. O gesto, ao insistir em sua dimensão relacional e imprevisível, afirma a arte como espaço de composição entre corpo e tecnologia, no qual a experiência sensível não se deixa capturar integralmente. Trata-se de sustentar práticas que preservem o cuidado, a escuta e a presença, mesmo em ecossistemas saturados por imagens e métricas.

Pensar a mão antes do feed é, portanto, pensar a possibilidade de um comum que não se organiza apenas pela visibilidade estatística, mas pela partilha do sensível. Em tempos de governança algorítmica, o gesto artístico emerge como força capaz de reabrir o campo do possível, afirmando modos de existir que escapam à normatização e à antecipação total. Ao manter viva a potência do gesto, a arte continua a operar como espaço de indeterminação e de invenção, no qual o visível pode ser continuamente reconfigurado.

Referências

BENJAMIN, Ruha. *Race after technology: abolitionist tools for the new Jim Code*. Cambridge: Polity Press, 2019.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 1999.

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

STELARC. *Obsolete body: suspensions*. Oxford Art Journal, Oxford, v. 7, n. 1, p. 19–26, 1984.
TUFEKCI, Zeynep. *Twitter and tear gas: the power and fragility of networked protest*. New Haven: Yale University Press, 2017.

ZUBOFF, Shoshana. *The age of surve*

illance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power. London: Profile Books, 2019.

Contraposto: considerações sobre escultura, tortuosidade e equilíbrio

Contrapposto: considerations on sculpture, tortuosity and balance

Carlos Eduardo Ferreira Paula
Pesquisador independente

Resumo:

O presente trabalho apresenta reflexões sobre a exposição Contraposto, realizada em 2023 na Galeria de Arte da PROEX/UEPG, na cidade de Ponta Grossa/PR. A mostra reuniu esculturas em madeira, uma instalação de parede e obras sobre papel produzidas entre 2020 e 2023, propondo uma reflexão poética acerca dos processos de criação. Busca-se articular tais processos à noção de "procedimento", a partir do pensamento do autor argentino César Aira, que compreende o conceito como uma ferramenta das vanguardas artísticas, capaz de instaurar modos de invenção nos quais a obra se realiza a partir de seus próprios dispositivos. Ao longo do texto, são desenvolvidas reflexões no campo da escultura, com ênfase nas noções de tortuosidade e equilíbrio presentes nos trabalhos expostos.

Palavras-chave: *processo de criação; Escultura; Exposição de arte; Procedimento artístico.*

Abstract:

This paper presents reflections on the exhibition Contraposto, held in 2023 at the PROEX/UEPG Art Gallery, in the city of Ponta Grossa, Brazil. The exhibition brought together wooden sculptures, a wall installation, and works on paper produced between 2020 and 2023, proposing a poetic reflection on processes of creation. The study seeks to articulate these processes with the notion of "procedure," drawing on the thought of Argentine author César Aira, who understands the concept as a tool of the artistic avant-gardes, capable of establishing modes of invention in which the artwork is realized through its own operative devices. Throughout the text, reflections within the field of sculpture are developed, with an emphasis on the notions of tortuosity and balance present in the exhibited works.

Keywords: *Creative process; Sculpture; Art exhibition; Artistic procedure.*

Introdução

Entre os dias 4 e 26 de maio de 2023, foi apresentada a exposição individual do autor intitulada Contraposto, na Galeria de Arte da PROEX, vinculada à Universidade Estadual de Ponta Grossa, em Ponta Grossa, Paraná. A exposição reuniu um conjunto de obras resultantes de três anos de pesquisa em ateliê, incluindo esculturas em madeira, obras sobre papel e instalações escultóricas, ocupando um espaço expositivo de aproximadamente 60 metros quadrados. Tomada como objeto de reflexão crítica, a exposição constitui o ponto de partida para a discussão proposta neste texto.

Ao longo do desenvolvimento da exposição e dos processos de criação das obras, foram mobilizados momentos de reflexão e pesquisa relacionados às práticas e aos processos artísticos, com especial atenção à noção de procedimento artístico enquanto força motriz doprocessos de feitura dos trabalhos. Nesse sentido, a escrita do texto se constitui como desdobramento do próprio processo artístico, articulando reflexões no campo da escultura, particularmente no que se refere às noções de tortuosidade e equilíbrio presentes nos trabalhos que compõem a exposição Contraposto.

A noção de procedimento

Existe uma característica, ou melhor, uma condicionante, que se fez presente nos processos de criação dos trabalhos apresentados nesta exposição: uma ideia ou noção de procedimento artístico, na qual o próprio fazer dos trabalhos, os processos e os materiais utilizados tornam-se força motriz e combustível para os desdobramentos dos próximos trabalhos.

Nesse contexto, é pertinente retomar o conceito de “procedimento” elaborado pelo escritor Raymond Roussel[83], entendido como uma invenção literária e método de criação que influenciou movimentos como o Surrealismo, o Dadaísmo e, de maneira especial, a obra de Marcel Duchamp. A partir dessas referências vanguardistas, considera-se o procedimento como uma potência criativa, capaz de estruturar a produção artística contemporânea e de estabelecer vínculos sociais no interior e no exterior do campo artístico e literário. Assim, essa exposição configura-se como uma prática de procedimento, explicitando e revelando os processos que a

[83] Raymond Roussel (1877–1933) foi um escritor e poeta francês vinculado às vanguardas do início do século XX, reconhecido pela elaboração de procedimentos formais rigorosos que articulam linguagem, invenção e lógica combinatória. Sua obra exerceu influência significativa sobre o surrealismo e sobre experiências literárias posteriores, sobretudo no que se refere à noção de “procedimento” como princípio estruturante da criação artística. Entre suas principais obras destacam-se Impressões da África (1910), Locus Solus (1914), Novas Impressões da África (1932) e o ensaio póstumo como escrevi alguns de meus livros (1935), no qual o autor explicita os métodos construtivos de sua escrita.

constituem.

O procedimento, atrelado aos processos artísticos, é abordado pelo escritor argentino César Aira como uma ferramenta das vanguardas, como um instrumento para reconstruir a radicalidade da arte. Portanto, "neste sentido, entendidas como articuladoras de procedimentos, as vanguardas permanecem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam ser explorados. Construtivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse" (AIRA, 2007, p. 13).

Ao longo do texto, procura-se articular essa noção de procedimento aos processos criativos em escultura, nos quais se delineia um modus operandi que pode emergir tanto de ideias previamente concebidas quanto das propriedades intrínsecas dos materiais, configurando-se como condição necessária para a efetivação dos trabalhos.

Contraposto: um organismo escultórico

Logo no título da exposição estabelece-se um jogo com a história da escultura e com um modo específico de representação do corpo, associado ao procedimento do contrapposto[84], amplamente utilizado pelos escultores da Grécia Antiga. Tradicionalmente, o contrapposto diz respeito a uma organização corporal baseada no deslocamento do peso, gerando tensões, assimetrias e um equilíbrio dinâmico entre as partes. Ao ser acionado como título, o termo desloca-se de sua referência anatômica clássica e passa a operar como um procedimento conceitual e escultórico, capaz de articular relações de tensão, apoio, desequilíbrio e sustentação entre os trabalhos apresentados. Nesse sentido, o contraposto não se refere apenas à forma isolada, mas a um modo de organização do conjunto, aproximando-se da ideia de organismo.

Com o distanciamento do calor do ateliê e da euforia da abertura, instaura-se uma espécie de entendimento que só é adquirido com a exposição montada e aberta ao público. Trata-se de um movimento de decantação, no qual preconcepções, a incidência da luz, o olhar do outro e o auxílio da montagem culminam em uma quase noção de totalidade, indicando que aquelas peças agora estão lançadas no mundo. O que antes era expectativa passa a existir como

[84] O Contrapposto (em italiano) é uma forma de representação da antiguidade clássica, em que um dos pés da figura, recebe o peso do corpo. Essa postura insere diversas curvaturas na estrutura corporal da figura representada: o joelho arqueado da perna em repouso promove um giro leve da pélvis, o arqueamento de compensação da coluna e a inclinação de ajuste dos ombros e cabeça. O Contrapposto é, então, uma forma de representar o corpo humano de maneira mais natural e harmoniosa idealização característica de toda a arte grega subsequente (JANSON, 1996, p. 60)

materialidade compartilhada: as obras ocupam o mesmo espaço que os espectadores no ambiente expositivo, condição que, por vezes, escapa à percepção quando se passa longos períodos no ateliê.

Pensar a exposição como um organismo constitui uma estratégia para aglutinar um pensamento escultórico que extrapola a ideia de obra individualizada ou restrita a relações internas de série. Adota-se o termo organismo porque os trabalhos partem de uma mesma premissa e de uma problematização comum dos procedimentos escultóricos. A atmosfera que atravessa a produção dessas obras é contaminada pelos processos de construção e montagem oriundos do universo da marcenaria, o que se justifica pelo tempo dividido entre essas duas práticas: a escultura em madeira e o ofício da marcenaria.

Partindo desse território comum que é o universo da madeira, os trabalhos, à primeira vista, podem parecer próximos apenas em função do material. No entanto, o que efetivamente estabelece uma unidade na exposição é o modo de abordagem desse material, isto é, os procedimentos que orientam o fazer escultórico. Ao nos depararmos com a exposição, posteriormente, por meio dos registros fotográficos (Figura 01), observa-se uma unidade não apenas formal, mas também atmosférica, resultante de decisões compositivas e instalativas que atravessam todo o conjunto.



Figura 01. Vista da exposição ‘contraposto’, Carlos Ferro, 2023. Galeria de Arte da PROEX, Ponta Grossa/PR. Esculturas em madeira e desenho em carvão sobre papel. (Fonte: acervo do artista)

O modo como a montagem dos trabalhos foi pensada no espaço expositivo proporcionou diálogos formais, de procedimentos, de tipos de madeira e de escala. Trata-se de uma visão

privilegiada do conjunto ou, mais precisamente, do organismo escultórico que não se consegue apreender em sua totalidade no ateliê, seja pelas limitações espaciais, seja por fatores que contaminam o olhar, como a convivência prolongada com trabalhos antigos.

Ao fundo da galeria, à esquerda da imagem acima, apresenta-se uma instalação de parede (Figuras 02 e 03), concebida como uma espécie de coleção de gestos, formas e possibilidades de fazer escultura em madeira. Trata-se de um trabalho-exercício que busca explorar a criação de um vocabulário formal e escultórico. São peças de pequenas dimensões que concentram uma densidade de gestos e ações, funcionando como um panorama das possibilidades de talhar a madeira, seja por meio de técnicas manuais, seja com o uso de ferramentas elétricas. Nos detalhes dessa instalação, percebe-se a pluralidade de madeiras e formas, reivindicando um espaço no qual a obra é pensada como exercício da linguagem escultórica.

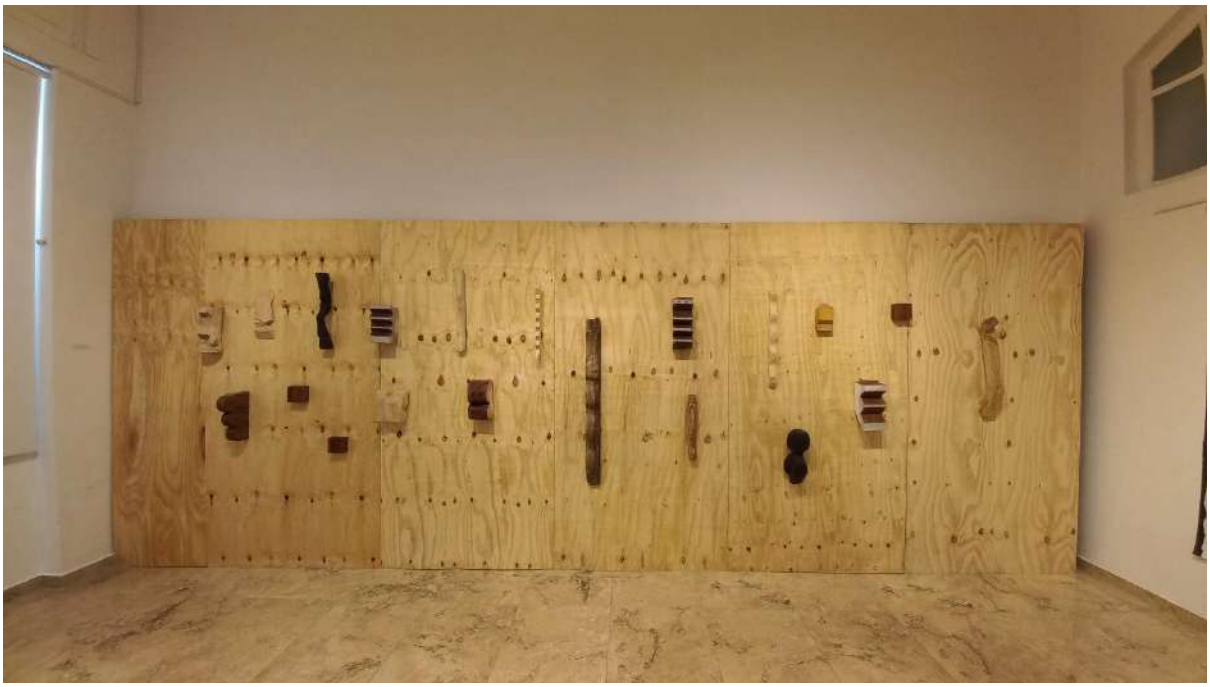


Figura 02. Vista da exposição ‘contraposto’, Carlos Ferro, 2023. Galeria de Arte da PROEX, Ponta Grossa/PR. Instalação com esculturas em madeira e painel de compensado. 220 x 550 x 50 cm. (Fonte: acervo do artista)



Figura 03. Detalhe da instalação. Vista da exposição ‘contraposto’, Carlos Ferro, 2023. Galeria de Arte da PROEX, Ponta Grossa/PR. Esculturas em madeira e carvão sobre papel. (Fonte: acervo do artista)

Compreender a escultura como um exercício da linguagem escultórica é uma noção empregada pelo artista Nelson Felix ao se referir a seu processo de criação. Trata-se de um elogio ao próprio trabalho, no qual o fazer assume um papel central na relação entre linguagem e artista. Felix afirma:

> “Essas esculturas são como se fossem canções. […] São canções dedicadas. Eu, de vez em quando, faço canções para o meu próprio trabalho, e geralmente são esculturas, porque, na realidade, a escultura hoje em dia, para mim, não é nada mais do que um exercício. […] São exercícios profundos de eu ficar constantemente pensando nessa linguagem” (GALERIA MILLAN, 2020).

Esse entendimento do exercício escultórico ajuda a pensar o porquê de se fazer escultura. Uma pergunta que, embora possa parecer severa quando colocada fora de contexto, torna-se fundamental para compreender os desejos que orientam minha prática enquanto artista e escultor. É a partir dessa atenção às possibilidades dos meios, dos procedimentos e do tempo do ateliê que se estabelece, em minha prática, uma formulação simples, porém estruturante: gesto + superfície = trabalho.

O organismo, compreendido como uma estrutura cujo funcionamento depende da harmonia entre as partes, oferece uma chave de leitura potente para este conjunto de trabalhos. Transpondo essa noção para o campo da escultura e, de modo mais específico, para esta exposição, percebe-se que a harmonia e a coerência entre as obras se revelam de maneira mais evidente no espaço expositivo, a partir do rigor da montagem e do distanciamento em relação ao ateliê. Nesse sentido, construir uma ideia de organismo implica elevar a exposição à

condição de obra, entendendo-a não como mera reunião de peças, mas como um corpo articulado, no qual cada trabalho atua em relação aos demais, sustentando tensões, equilíbrios e sentidos compartilhados.

Tortuosidade e equilíbrio

Existe uma certa tônica nas esculturas apresentadas na exposição: são verticais e esguias; a maior parte delas depende da parede como anteparo para não cair. A abordagem do material ocorreu de modo a instaurar mais um tempo ou etapa do fazer escultórico, centrada no trabalho direto sobre a madeira. Nesse sentido, compreende-se o entalhe como uma tentativa de produzir tortuosidade na matéria e, consequentemente, de tensionar a geometria imposta pelos processos industriais de beneficiamento da madeira, desde a retirada da árvore até as etapas de corte e padronização nos formatos usuais da construção civil ou do mobiliário.

O ato de abordar o material, neste caso, a madeira pode ocorrer por diferentes modos e métodos; no entanto, a partir de determinado momento da produção e de uma disciplina contínua de ateliê, o próprio processo passa a operar como um gerador de novos trabalhos. Nesse sentido, o fazer deixa de ser apenas um meio para alcançar uma forma previamente idealizada e passa a constituir um campo de escuta e negociação com o material. Constantin Brancusi sintetiza essa relação ao afirmar que “é entalhando a pedra que se descobre o espírito de seu material e suas propriedades peculiares. Sua mão pensa e segue os pensamentos do material” (READ, 2003, p. 190). Essa compreensão do fazer como pensamento conduz a uma característica recorrente nas obras: a tortuosidade, entendida não como um efeito formal gratuito, mas como resultado direto do embate entre gesto, matéria e procedimento.

A tortuosidade manifesta-se como um desvio em relação à linearidade e à regularidade, produzindo superfícies marcadas por dobras, protuberâncias, reentrâncias e curvaturas. Trata-se de uma qualidade que emerge da tentativa de romper a rigidez e a previsibilidade da madeira padronizada, introduzindo nela um comportamento instável e orgânico. A forma, nesse caso, não se apresenta como resultado de um controle absoluto, mas como consequência de sucessivas decisões tomadas no contato direto com o material, revelando o tempo, o esforço e os limites do fazer escultórico.

Fazendo par com esculturas que ultrapassam dois metros de altura, as xilogravuras impressas em papel arroz (Figura 04) são dispostas como testemunho e reforço do aspecto tridimensional das coisas no mundo. Em um exercício de gravar a superfície da madeira, como um escultor que atua de maneira contida, essas obras evidenciam a diferença entre a ação da goiva e aquilo que permanece intocado. A impressão xilográfica denuncia de forma precisa os gestos, os esforços e as decisões do artista, tornando visível o rastro do fazer.



Figura 04. Vista da exposição ‘contraposto’, Carlos Ferro, 2023. Galeria de Arte da PROEX, Ponta Grossa/PR. Esculturas em madeira e xilogravuras em papel arroz. (Fonte: acervo do artista)

As xilogravuras resultam de uma mesma peça de madeira com aproximadamente 250 cm de comprimento. Mais especificamente, trata-se da impressão de cada uma das faces dessa peça, o que aproxima o trabalho de uma curiosidade própria do campo tridimensional: o que existe no verso daquilo que normalmente vemos? Assim como a pergunta sobre o que há atrás do corpo do Davi de Michelangelo, esse procedimento investiga aquilo que permanece oculto à visão frontal. São quatro faces, quatro sombras, quatro registros, quatro momentos e quatro gestos, como se uma única forma pudesse se desdobrar em quatro, reforçando a noção de escultura como organismo em transformação.

Esse movimento de busca pela tortuosidade também se manifesta em trabalhos nos quais a altura predomina em relação à largura e à profundidade. Observa-se um desejo de esticar a forma, seja pela ilusão óptica, seja pela repetição de gestos que produzem dobras, saliências e curvaturas na superfície da madeira. Nesses casos, a verticalidade intensifica a percepção do desequilíbrio iminente, colocando a escultura em um estado de tensão permanente entre queda e sustentação.

Na relação entre tortuosidade e equilíbrio, como se observa nas obras apresentadas na Figura 05, o corpo escultórico parece desafiar sua própria estabilidade. As formas tortuosas não anulam o equilíbrio; ao contrário, tornam-no mais evidente, pois exigem soluções estruturais precisas para que a obra permaneça em pé. O equilíbrio, portanto, não é dado, mas conquistado, resultando de um ajuste contínuo entre forma, peso, apoio e resistência do material.



Figura 05. Vista da exposição ‘contraposto’, Carlos Ferro, 2023. Galeria de Arte da PROEX, Ponta Grossa/PR. Esculturas em madeira, xilogravuras em papel arroz e instalação de parede (Fonte: acervo do artista)

Pensar o equilíbrio na escultura implica, inevitavelmente, pensar a gravidade. A gravidade atua como um elemento invisível, porém determinante, que conecta escultura e espectador em uma condição comum de dependência e resistência à atração exercida pela terra. Como aponta o escultor britânico William Tucker, “os materiais e a estrutura, o volume e o espaço, a unidade e as proporções da escultura não falam por si mesmos, mas articulam uma percepção complexa e profunda do nosso próprio estar no mundo” (TUCKER, 2021, p. 145). Nesse sentido, o equilíbrio não é apenas uma questão técnica, mas um fator perceptivo e existencial, que mobiliza o corpo do espectador diante da obra.

Ainda segundo Tucker, o fato de o objeto escultórico ser fixo e imóvel faz com que sua “vida” resida na evocação da liberdade de movimento do observador, sempre mediada pela estrutura da obra. O senso de gravidade torna-se, assim, o elemento que articula a percepção visual da escultura e o conhecimento conceitual de sua forma real. Torna-se interessante apontar a única escultura que está em pé, equilibrando através do seu próprio corpo e estrutura (Figura 06). Essa peça explicita essa negociação constante com a gravidade, revelando sua condição no limite entre estabilidade e colapso através de um rasgo no sentido do comprimento da madeira que racha a peça e desloca-se em dois pontos de apoio no chão.



Figura 06. Vista da exposição ‘contraposto’, Carlos Ferro, 2023. Galeria de Arte da PROEX, Ponta Grossa/PR.. Esculturas em madeira, instalação de parede e um desenho de carvão sobre papel. (Fonte: acervo do artista)

O fazer escultórico é, nesse sentido, claudicante: esbarra em resistências, limitações do material e condicionantes impostos pelos procedimentos adotados. A escolha de trabalhar com tortuosidade e equilíbrio busca evidenciar elementos intrínsecos a esse organismo escultórico, tanto nas características dos materiais quanto na recusa de um acabamento excessivamente polido.

O momento em que o trabalho “se resolve”, acontece quando encontra seu ponto exato de sustentação e coincide com o instante em que a peça atinge o equilíbrio entre seus apoios, geralmente o chão e a parede. Esse instante não é apenas técnico, mas poético: é quando a obra deixa de ser tentativa e passa a existir plenamente no espaço, afirmando sua presença como corpo, organismo e experiência sensível.

Considerações finais

Como resultado, a exposição possibilitou a visualização de uma pesquisa intensa desenvolvida ao longo de anos de trabalho em ateliê, configurando uma proposta de mostra/instalação na qual o organismo escultórico instaurado no espaço da galeria evidencia e potencializa aspectos fundamentais da escultura, como a verticalidade, o equilíbrio e as relações de tensão entre as partes. Ao reunir obras produzidas em diferentes momentos sob uma lógica comum de procedimentos, a exposição permitiu compreender o conjunto não apenas como uma soma de trabalhos, mas como um corpo articulado, no qual cada elemento atua em relação aos demais.

Nesse sentido, a noção de procedimento artístico revela-se central para a constituição desse organismo escultórico. Mais do que um método ou uma estratégia formal, o procedimento opera como um princípio gerador que orienta o fazer, organiza decisões e permite que a obra se desdobre a partir de suas próprias condições materiais e processuais. A exposição, entendida como obra em si, configura-se como um espaço de reivindicação da criatividade, na medida em que torna visíveis os processos, os desvios, as repetições e as insistências que atravessam o trabalho escultórico. Ao assumir o procedimento como motor do fazer, a mostra afirma a criação como um campo de experimentação contínua, no qual a invenção emerge do diálogo entre gesto, matéria e tempo.

Prestar atenção em objetos manufaturados na era da hiperconectividade pode, à primeira vista, parecer anacrônico. Em um contexto no qual se projetam colonizações interplanetárias, a circulação instantânea de pensamentos nas redes sociais, a acumulação de criptomoedas, a expansão de realidades virtuais e a crescente desmaterialização do mundo prático, por que celebrar e nos debruçar sobre trabalhos que ainda carregam resquícios da presença do corpo? Trabalhos nos quais persiste o desejo de confrontar a matéria, de atacá-la, moldá-la e resistir a ela? Talvez porque nesses encontros palpáveis se encontrem pequenos prazeres e experiências sensíveis que revelam as múltiplas camadas de significado presentes nas coisas que nos circundam. Nesse sentido, a escultura reafirma sua potência como prática de resistência sensível, capaz de recolocar o corpo, o gesto e a materialidade no centro da experiência estética contemporânea.

Referência

AIRA, César. Pequeno manual de procedimentos. Curitiba: Arte & Letra, 2017.

GALERIA MILLAN. Nelson Felix. Podcast da Galeria Millan, São Paulo, episódio 3, com Nelson Felix em conversa com Claudio Oliveira, 21 maio 2020. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/3SEFlhjEsupmXBV8x42cUK
. Acesso em: 10 jan. 2026.

JANSON, Horst Woldemar et al. Iniciação à história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

READ, Herbert. Escultura moderna: uma história concisa. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ROUSSEL, Raymond. Como escrevi alguns dos meus livros. Tradução bilíngue. Prefácio de Joca Reiners Terron; posfácio de Claudio Willer. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2015.

TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Criatividade, Complexidade e Interartes: caminhos para o ensino de Arte na educação do futuro

Creativity, Complexity and Interarts: Paths for Teaching Art in the Education of the Future

Eloiza Comério
Universidade Federal do Espírito Santo-UFES

Alexandre Siqueira de Freitas
Universidade Federal do espírito Santo-UFES

Resumo:
Este artigo discute o ensino da arte pelo viés da complexidade, das interartes e da criatividade, com vistas a chamada "educação do futuro" (MORIN, 2007). Partimos da hipótese de que o ensino de arte pode ressignificar o presente e preparar sujeitos para lidarem com a diversidade cultural, as incertezas e os desafios da contemporaneidade. Objetiva-se investigar de que forma tais dimensões podem contribuir para a formação humana. A metodologia tem caráter bibliográfico e reflexivo. Como resultado, aponta-se o potencial da arte como mediadora das transformações educacionais futuras.

Palavras-chave: *educação do futuro; Criatividade; Ensino de Arte; Complexidade; Interartes*.

Abstract:
This article discusses art education from the perspective of creativity, complexity, and interarts, with interfaces in the context of future education. We begin with the hypothesis that art education reframes the present and prepares individuals to deal with cultural diversity, uncertainties, and the challenges of contemporary life. The aim is to investigate how these dimensions can contribute to human development. The methodology is bibliographical and reflective. As a result, we highlight the potential of art as a mediator of future educational transformations.

Keywords: *Education of the future; Creativity; Art Education; Complexity; Interarts.*

Introdução

> Não possuímos as chaves que abririam as portas de um futuro melhor. Não conhecemos o caminho traçado. "El camino se hace al andar."[85] Podemos, porém, explicitar nossas finalidades: a busca da hominização na humanização, pelo acesso à cidadania terrena.
>
> Edgar Morin (2007, p.115).

A escrita deste artigo se funda no desejo de aprofundar-nos no estudo das conceituações de "ensino da arte", "criatividade", "complexidade", "interartes" e suas articulações para a "educação do futuro" (termo que está no título de importante obra de Edgar Morin). Trata-se de um exercício em busca por minimizar inquietações geradas a partir das experiências na docência.

Significativas mudanças vêm sendo percebidas pelos professores no ensino da Arte ao longo dos anos. A expressão pessoal do aluno, acrescida de interpretações de obras, por exemplo, vigorou como objeto de ensino até o início dos anos 80, vinculada ao Programa "Arte na Escola" que se consolida a partir de 1990. Revendo estes conceitos modernistas, do pensamento utópico que defendia a ideia de que todo o ser humano era um artista em potencial, passamos para o entendimento de que "todos podemos compreender e usufruir da Arte" (BARBOSA, 2003, p.17).

Em 2017, o Ministério da Educação propôs a implementação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), em todo o território nacional, na qual o "campo artístico", situa-se na área de Linguagens e suas tecnologias. Traz, em teoria, um novo caminhar para o ensino da arte, favorecendo a circulação de manifestações e possibilitando experiências estéticas variadas, bem como processos criativos multiculturais, que contribuem à valorização de identidades locais e regionais. A implementação da BNCC, neste viés, propõe o desenvolvimento curricular por meio de:

> Processos criativos e colaborativos, com base nos interesses de pesquisa dos jovens e na investigação das corporalidades, espacialidades, musicalidades, textualidades literárias e teatralidades presentes em suas vidas e nas manifestações culturais das suas comunidades, articulando a prática de criação artística com a apreciação, análise e reflexão sobre referências históricas, estéticas, sociais e culturais (artes integradas, videoarte, performance, intervenções urbanas, cinema, fotografia, slam, hip hop etc.) (BRASIL, 2019, p.14).

[85] "El caminho se hace al andar" Morin (2007, p.115) ao parafrasear o poeta Antonio Machado (1912).

A capacidade humana de criar imagens, elaborá-las, dar forma a elas, oportuniza o sujeito transpor o tempo e os limites da experiência imediata, que por muitas vezes lhe é atribuída. Vygotsky (2009) aponta a existência da atividade humana de dois tipos: a primeira como reprodutiva, relacionada a memória e a reconstrução de memórias pregressas; e a segunda, criativa, relacionada à imaginação, às experiências não vividas, que permitem ao homem projetar um futuro, sendo a imaginação a base da criatividade.

Ao perlustrar a objetividade e subjetividades humanas somos conduzidos à reflexão acerca dos caminhos que o ensino da arte precisa transitar para o desenvolvimento da criatividade, da complexidade e, por consequência, o desenvolvimento de trânsitos entre técnicas e modalidades artísticas distintas, o que chamaremos aqui de "interartes".

Este artigo investiga como o ensino da arte, a partir da criatividade, da complexidade e das práticas interartes, pode contribuir para a formação de sujeitos capazes de lidar com os desafios do futuro. Neste contexto:

> A educação do futuro deve ser responsável para que a ideia de unidade da espécie humana não apague a ideia de diversidade e que a da sua diversidade não apague a de unidade. Há uma unidade humana. Há uma diversidade humana. A unidade não está apenas nos traços biológicos da espécie humana homo sapiens. A diversidade não está apenas nos traços psicológicos, culturais e sociais do ser humano. Existe também diversidade propriamente biológica no seio da unidade humana; não apenas existe unidade cerebral, mas mental, psíquica, afetiva, intelectual; além disso, as mais diversas culturas e sociedades têm princípios geradores ou organizacionais comuns. É a unidade humana que traz em si os princípios de suas múltiplas diversidades. Compreender o humano é compreender sua unidade na diversidade, sua diversidade na unidade. É preciso conceber a unidade do múltiplo, a multiplicidade do uno". MORIN (2001, p. 55).

A abordagem filosófica e epistemológica da Teoria da Complexidade de Morin busca compreender a complexidade dos processos do mundo, inerentes aos sistemas e fenômenos, permitindo entender uma realidade interconectada e de múltiplas dimensões. Ao reconhecer que os indivíduos humanos estão em permanente processo de transformação, é indispensável entender a simultaneidade de sua condição de ser biológico e cultural. Essa complexidade nos oportuniza refletirmos mais profundamente sobre os desafios que a fragmentação da abordagem científica e do conhecimento humano pode promover. Nesta perspectiva, o desafio é educar na contemporaneidade.

Educação do Futuro e Pensamento Complexo: da fragmentação à formação integral do ser humano

A epistemologia da complexidade de Edgar Morin (1996), busca compreender a relação

e a interdependência do indivíduo, pois tudo se interliga e nada está isolado no cosmos. Em uma visão holística, interdisciplinar, o conhecimento considera a interconexão dos vários tipos de pensamentos, o diálogo entre as ciências e as diversas dimensões da vida humana. Morin (2007) em “Os sete saberes necessários à educação do futuro", fornece aportes que consideramos como fundamentais para se pensar essa relação. Ao propor o pensamento que une aspectos do universo e condições humanas de incerteza e contradições da vida, o autor sugere a solidariedade e a ética como um caminho para conectar os seres e os saberes.

O indivíduo se insere na sociedade e a sociedade está no indivíduo, portanto, o indivíduo é produto e produtor de cultura: normas e linguagens concomitantes da sociedade de sua imersão no *status quo*. Este é o princípio da epistemologia da teoria da complexidade que explica a parte no todo e o todo da parte. Ou seja, cada parte conserva sua identidade, qualidade individual. Neste prisma, torna-se essencial compreender o todo e respeitar as diversas dimensões da existência humana, estabelecendo conexões entre as diversas áreas do saber, garantindo fluxo e circulação dos elementos interconectados.

Partindo deste preâmbulo, ao delimitarmos o pensamento no espaço escolar, percebemos a forte presença da fragmentação do conhecimento, de processos rígidos, normas e organizações curriculares segmentadas.

> O currículo escolar é mínimo e fragmentado. Na maioria das vezes, peca tanto quantitativa como qualitativamente. Não oferece, através de suas disciplinas, a visão do todo, do curso e do conhecimento uno, nem favorece a comunicação e o diálogo entre os saberes; dito de outra forma, as disciplinas com seus programas e conteúdo não se integram e complementam, dificultando a perspectiva de conjunto e de globalização, que favorece a aprendizagem (PETRAGLIA, 2001, p. 69).

O convite para a integração e conexão dos conhecimentos disciplinares proposto por Morin (1998) é pulsante, graças aos efeitos da globalização, que aprofundou as conexões entre os seres humanos. Para o autor, este contato proximal, torna inevitável e emergente formar um novo indivíduo, sujeito exponencial, sabedor de filosofias, culturas, línguas, hábitos e comportamentos, desenvolvido em sua integralidade dimensional, capaz de atuar no cenário global e desenvolver habilidades de convivência e compreensão intercultural: um cidadão mundial.

Com o objetivo de planejar atividades criativas, capazes de contribuir para o rompimento da fragmentação curricular, propor efetivas interdisciplinaridades, pensamos na arte como mediadora de conhecimentos inclusivos que valorizam e respeitam todas as dimensões humanas dos estudantes em sua integralidade. Para educar em um mundo cuja tecnologia se desenvolve exponencialmente, é necessário a figura de um professor

multifacetado, que esteja preparado para um futuro enigmático. Nesta perspectiva, acreditamos que seja preciso conhecer "os sete saberes necessários à educação do futuro", apresentadas Morin (2007), os quais podem ser resumidos da seguinte forma:

1- ***As cegueiras do conhecimento*****.**

Entender que a mente humana está sujeita a enganos de percepção e julgamento, tanto sobre o mundo quanto sobre a si mesmo. Ao preparar o ser humano para lidar com incerteza e desenvolver um pensamento crítico capaz de identificar e corrigir equívocos, fortalecemos o emocional, reconhecemos que *o erro e a ilusão* fazem parte do processo de conhecer.

2- Os ***princípios do conhecimento pertinente***

Aprender a distinguir o que realmente é importante no mundo atual. Em meio ao excesso de informações, a educação deve promover um pensamento que conecte as partes ao todo, o local ao global e que desenvolva a capacidade de compreender problemas complexos de forma interdisciplinar, estimulando a curiosidade e os integral da inteligência.

3- Ensinar a condição humana

Reconhecer que somos indivíduos, sociedade e espécie; razão, emoção e instinto; cérebro, mente e cultura. A educação precisa valorizar as unidades da condição humana sem apagar as diferenças culturais e históricas que nos tornam singulares. Afinal, a humanidade é ao mesmo tempo una e diversa.

4-Ensinar a identidade terrena.

Formar cidadãos planetários é essencial para enfrentar os desafios ambientais e sociais do Futuro. Vivemos em um *planeta interdependente*. A educação deve continuar um sentimento de pertencimento à terra e uma consciência planetária que una ética, responsabilidade ecológica e solidariedade global.

5- Enfrentar incertezas

Substituir o programa fechado por um pensamento aberto e adaptável. O futuro é imprevisível, e o novo só surge do inesperado. A educação deve ensinar a agir diante do incerto, formando pessoas criativas e capazes de elaborar estratégias flexíveis para lidar com as mudanças e imprevistos.

6-Ensinar a compreensão

Missão ética e espiritual: desenvolver a compreensão mútua entre indivíduos, povos e culturas. Isso significa cultivar a empatia via o diálogo e o respeito, valores fundamentais para

a convivência e o fortalecimento da solidariedade humana.

7-Ética do gênero humano (antropoética)

O último saber propõe compromisso com a humanização da humanidade. Significa agir com consciência ética, reconhecendo o valor do outro e buscando a unidade da diversidade. A educação deve promover uma ética baseada na solidariedade e no cuidado com todas as formas de vida

Para o Morin (2007), é fundamental que a educação do futuro se dirija a toda sociedade e cultura, sem exclusão e rejeição, seguindo as próprias regras e respeitando a cultura de cada sociedade, dando condição ao humano de vislumbrar profundamente os mistérios referentes ao universo, a vida, a sua origem, respeitando as opções filosóficas, culturais, religiosas através das culturas e civilizações. O autor nos alerta que a realidade é mutante e que o novo emerge sem aviso prévio.

Neste contexto as atividades interdisciplinares, a inovação tecnológica, emergem como uma potencialidade frente ao panorama educacional atual.

> Um pensamento que não inclui a relação profunda e íntima com o meio ambiente, que não inclui a relação entre as partes e o todo, que se não for transformado, está condenado à mediocridade, à trivialidade, ao erro. (MORIN, 1996, p.193).

Se as competências forem trabalhadas de forma fragmentada pelo modelo tradicional de educação formal, predominante nas escolas ao redor do mundo, dificulta-se o processo de formação integral. Neste contexto, é de suma importância contemplar o ser humano em suas múltiplas dimensões navegando entre objetividade e subjetividade, vida e mundo, conciliando o ser (subjetivo) e o ter (material).

Interartes e educação: entre a fragmentação e a integração das linguagens artísticas.

Acreditamos que o ensino de arte tem potencial de ressignificar o presente, preparando os indivíduos para lidar com a diversidade cultural, incertezas e os desafios da contemporaneidade. Considerando a diversidade como umas das questões centrais da educação do futuro, conforme compreendemos nos textos de Morin, nos parece que ela também está presente nas diferentes técnicas e materialidades artísticas que coabitam a contemporaneidade. Por isso, nos parece pertinente refletir sobre os estudos interartes no contexto do ensino da arte.

Clüver (1997, p. 52), em seus estudos, sugere que “vale a pena conceber os estudos interartes como discurso transdisciplinar às voltas com as “artes” e suas inter-relações”, destaca a preocupação de orientação semiótica, ao explorar no discurso transdisciplinar “questões de

significação e interpretação, de sistemas sígnicos e suas interações de representação e narração, de tempo e espaço e tradicionalmente tratados na estética" CLÜVER (1997, p. 52), evidenciando a necessidade destes assuntos estarem contextualizados socioculturalmente.

Na linearidade histórica desde o surgimento das vanguardas, verifica-se movimentos de aproximação entre as artes, além do surgimento de novas modalidades artísticas. Nesse sentido, a multiplicidade e o entrelaçamento das formas artísticas constituem bases férteis para os processos criativos contemporâneos. A exemplo disto, ressaltamos Wassily Kandinsky (1866-1944), um dos autores que discorre a inseparabilidade, entre tempo e espaço na arte. Alguns teóricos de arte consideram o tempo como uma amplitude da música e o espaço uma extensão das artes visuais. É neste contexto, que Kandinsky propõe a inseparabilidade entre tempo e espaço nas artes, sugerindo neste contexto um processo interartístico entre música e pintura.

Freitas (2021) [86] faz outras ressaltas nas relações entre música e pintura, aponta que embora as linguagens artísticas possam evocar, estimular ou inspirar umas às outras, "elas permanecem independentes, cada qual em seu território" [...] Uma pintura tem sua independência, assim como uma peça musical" FREITAS (2021, p. 20). O autor aponta contornos, em que atributos são constituídos, música e pintura aproximadas e as diferenças afirmadas. O espaço e tempo, são dois elementos utilizados para estabelecer distinção entre as artes, porém podem aproximar os objetos. A dimensão do tempo por meio da dimensão espacial, imobilizada. O espaço, sua ocupação, permite a contemplação estética do objeto, a interação com o universo, onde não se separa arte, matéria, gestos e técnicas para alcançar o objeto artístico, ambos elementos transcendem o plano e estabelecem elo entre o passado, o presente e o futuro, se eternizam como arte temporal, permitindo visualizar semelhanças, diferenças, comparar e conhecer os objetivos e metodologias próprias.

Observamos que a temática interartes tem promovido debates relacionados aos limites e potencialidades entre zonas de contato de distintas modalidades artísticas. A perspectiva interartes é exercida por artistas e teóricos objetivando ampliar o campo expressivo da arte. Por outro lado, sobretudo no contexto acadêmico e escolar, as interartes enfrentam resistências, pois as instituições, em geral, atuam com limites consolidados historicamente e têm dificuldades em lidar com modificações estruturais em suas respectivas linguagens.

As fronteiras entre modalidades artísticas, entretanto, não cessam de se transformar. As produções intermídias, por exemplo, configuram um campo de diálogo entre as artes e a tecnologia, explorando novas e expressivas possibilidades interativas. Experimentar diferentes

[86] Leia em Freitas, Alexandre Siqueira de. F866 Ressonâncias: relações entre música e pintura [recurso eletrônico] / Alexandre \siqueira de Freitas — Vitória : EDUFES ; Rio de Janeiro : MC&G, 2021.

concepções e expressões artísticas é ampliar o campo das artes. A BNCC (2018), embora discorra sobre as quatro linguagens artísticas separadamente, acrescenta a unidade temática, artes integradas, como lugar de exercício interartes, ainda que não se utilize essa terminologia.

No exercício da docência, julgamos como indispensável instigar os estudantes para as dimensões estéticas visuais, sonoras e corpóreas., conduzindo-os a ampliarem seu repertório, agregando o desenvolvimento da dimensão artística de maneira ao mesmo tempo intelectualizada, sensível, técnica, material e espiritual. Ao propor uma prática interdisciplinar ou transdisciplinar, propõe-se sistematização pedagógica que agrega valor e estimula divergentes percursos a serem trilhados pelos estudantes em seu processo criativo do fazer, da apreciação e da contextualização, que interagem organicamente na construção de percursos formativos e significativos (BARBOSA, 1991).

O papel da criatividade no desenvolvimento educacional humano.

No cenário atual da Educação, a criatividade e inovação no ensino da Arte nos parece indispensáveis. Apesar de a disciplina apresentar interfaces na realização de um trabalho globalizado, a diversidade cultural, as novas mídias e transformações sociais desafiam as abordagens vigentes do ensino. Estas mudanças socioculturais exigem novas posturas das políticas educacionais tecnológicas, curriculares, formação docente e das práticas educacionais.

Apesar de todo investimento, adaptar-se aos novos recursos e aperfeiçoar as práticas docentes ao dinamismo e interação às novas tecnologias é um desafio expressivo na educação contemporânea.

Apesar de a arte contribuir para o desenvolvimento da sensibilidade e da criatividade dos indivíduos, despertando a sensibilização e a compreensão da vida humana, a disciplina, com o exercício dessas potencialidades, tem uma história relativamente recente na Educação Básica brasileira. No currículo estabelecido pela lei federal nº 5.692 (1971), as artes eram aparentemente a única matéria que poderia demonstrar alguma abertura em relação à humanidade e ao trabalho criativo. A Constituição Federal de 1988 determinou que o ensino ocorresse sobre o princípio de liberdade para aprender, ensinar, pesquisar, disseminar o pensamento, a arte e o conhecimento. A partir deste contexto, a educação evoluiu e passou a reconhecer o potencial do desenvolvimento e das capacidades criativas humanas.

Para desenvolver a criatividade no contexto escolar, é necessário quebrar paradigmas e entender que o ato criativo pode ser aprendido por qualquer pessoa, que a criatividade pode ser acessada em diferentes níveis. Ao diversificar as estratégias de ensino e desenvolver as capacidades criativas dos alunos, o professor incentiva o uso da imaginação, apresenta

problemas com mais de uma solução, oferece tempo para resolvê-lo, estimula o estudante a assumir riscos. Criar um ambiente para que os alunos tenham liberdade para trabalhar, pode permitir o desenvolvimento integral do ser humano em suas múltiplas dimensões. Nakano (2018) enfatiza, na psicologia positiva, que a promoção da criatividade entre estudantes traz inúmeros benefícios para seu desenvolvimento pessoal, social, para além do desempenho acadêmico. É salutar ao docente que deseja aguçar a criatividade, conhecer e mapear os estilos de aprendizagem dos estudantes, sendo está uma rica fonte de dados na proposição estratégica de atividades diversificadas. "Ao falarmos em criatividade, falamos de inovação, de construir outros modos de saber e fazer, consequentemente, de educar. Mas, precisamos entender a criatividade para além do senso comum" (SOBRINHO et al, 2024, p.207).

Inúmeras foram as discussões acerca da temática, acreditamos que a criatividade é a possibilidade de conexão entre problemas e soluções, o início do pensamento estratégico que intenciona a inovação e a transformação.

> A palavra criatividade é um substantivo que nomeia o fenômeno no qual uma pessoa expressa um novo conceito (que é o produto). A atividade mental (ou o processo mental) está implícito na definição, e claro, ninguém poderia imaginar uma pessoa vivendo ou operando no vácuo, assim o termo ambiente criativo está também implícito. (RODHES, 1961, p. 305, tradução nossa).

Para o autor a originalidade e criatividade caminham juntas. O autor aponta que pessoas criativas se reinventam cotidianamente, pessoas de temperamento inquieto têm ideias mais originais do que pessoas plácidas. De acordo com Rodhes (1961), é possível considerar uma atividade mental definida por quatro fios. O primeiro apresenta a pessoa como ser humano. O segundo compreende processos mentais e criação de ideias. O terceiro, a influência da pressão ambiente na pessoa e nos processos mentais. O quarto, as ideias. Estes fios podem ser expressos por meio de linguagem, trabalhos manuais, chamados produtos. Estes quatro fios são cunhados, '4Ps da Criatividade': Pessoa, Processo, Press (ambiente criativo) e Produto.

Embora muitos conceitos a definem, é possível perceber que a criatividade é multidimensional e polissêmica, podendo assumir inúmeros significados e atender diversas áreas, em especial, a Arte, com suas particularidades e incertezas.

A educação contemporânea vislumbra a formação integral do estudante, para além do desenvolvimento acadêmico, a Arte incita o desenvolvimento de competências socioemocionais como empatia, pensamento crítico, criatividade e resiliência. No contexto das transformações sociais, o desenvolvimento humano, clama por inovações estratégicas na oferta educacional. É preciso investir em formação docente, que desenvolva competências e habilite o profissional a lidar com a imprevisibilidade e a incerteza do contexto educativo na

contemporaneidade. Concerne ainda, valorizar os processos plurais de saberes capazes de refletirem criticamente sobre sua regência, superando a teoria e prática. Lembrando que a formação é marcada pela complexidade do entrelaçamento destes saberes, não podendo ser dissociados. Ao romper com a lógica linear, compartimentalizada e historicamente estruturada nos processos educativos, o sistema dá um importante passo.

Além disso, é importante investir na aquisição de recursos tecnológicos, que favoreçam o uso de inteligência artificial e análise de dados nas rotinas escolares, apesar da resistência à inovação, promover equidade, e condições para que os estudantes sejam capazes de navegar neste mundo de novas tecnologias, e os professores reconhecerem a importância do trabalho da inter-relação entre as diversas áreas de conhecimento, são alguns dos desafios para a educação do futuro.

Conclusão

No século XXI, ao pensar no ensino da Arte em uma perspectiva de educação para o futuro, é preciso conhecer os elementos para o desenvolvimento da criatividade: um ensino que priorize o desenvolvimento da capacidade humana em sua máxima potência, com interfaces em interartes e criatividade, cuja complexidade torna-se um elemento chave, rico e alternativo a ser explorado interdisciplinarmente. Apesar de os estudantes terem receio de se arriscarem e se permitirem percorrer diferentes caminhos, experienciar novas ideias e perspectivas é o princípio da criatividade. Permitir ao sujeito mudar seu olhar, assumir um papel ativo, ampliar a sensibilidade, reinventar modos de estar no mundo, articular saberes, criatividade e a interartes, possibilita a travessia de uma educação em que a arte não apenas ressignifica o presente, mas prepara sujeitos criativos e sensíveis capazes de construírem futuros alternativos.

Além disso, quando os docentes passam a adotar em sua prática trabalhos inter-relacionados, interdisciplinares, tendem a valorizar os processos inventivos, a experimentação e o diálogo entre as linguagens. Desse modo, corroboram para a formação de sujeitos comprometidos em transformar o mundo que o cerca, utilizando diferentes abordagens psicológicas e tecnológicas. As proposições de Morin (2007) trazem contribuições para a ampliação dessa visão integrada, dialógica e transdisciplinar do mundo.

Ao revisitar o currículo escolar a partir das reflexões acerca da “Teoria da Complexidade” e “Os sete saberes necessários à educação do futuro” (2007), propomos um uma reflexão que estimule revisões pedagógicas, exercícios interdisciplinares, que promovam curiosidades, debates, desejos e que supere a fragmentação conteudista e promova uma aprendizagem criativa, significativa, contextualizada e tecnológica.

Mais do que mentes especialistas, o mundo necessita de pessoas capazes de compreender sua totalidade, conectar as partes complexas da realidade em que vivemos. Faltam cidadãos planetários conscientes da diversidade cultural da unidade da espécie humana e da interdependência entre todos os seres. Formar esse sujeito sensível e solidário é tarefa essencial da educação do futuro, que deve promover uma visão integrada e responsável do mundo.

Referências

ALENCAR, E. M. L. S.; FLEITH, D. S.; PEREIRA, N. Creativity in higher education: hallenges and facilitating factors. Trends in Psychology, Ribeirão Preto, v. 25, n. 2, p. 553-561, 2017. DOI: https://doi.org/10.9788/TP2017.2-09.

BARBOSA, Ana Mae. Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte. São Paulo: Cortez Editora, 2003

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018.

BRASIL. Guia de implementação do novo Ensino Médio. Brasília: MEC/Conselho Nacional dos Secretários estaduais de Educação, 2019, p.14.

CLÜVER, C. (1997). Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. Literatura E Sociedade, 2(2), 37-55. https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55, acesso em: 14/10/2025

ESTRADA, A. A. O pensamento complexo em Edgar Morin - Considerações iniciais. Revista Faz Ciência, [S. l.], v. 9, n. 10, p. 65, 2000. DOI: 10.48075/rfc.v9i10.7530. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/fazciencia/article/view/7530. Acesso em: 14 set. 2025.

_____. Os fundamentos da teoria da complexidade em Edgar Morin . Akrópolis Umuarama, v. 17, n. 2, p. 85-90, abr./jun. 2009.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Choque entre formas: em busca de uma didática interartes. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, Natal, v. 11, n. 1, 2024. DOI: 10.36025/arj.v11i1.32076. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/32076 Acesso em: 7 set. 2025.
_____ Ressonâncias: relações entre música e pintura [recurso eletrônico] / Alexandre \siqueira de Freitas. — Vitória : EDUFES ; Rio de Janeiro : MC&G, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/4ee3d562-4cc5-463f-9f0a-7126bf4e0f3c/content Acesso em 19/11/2025

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários a educação do futuro; tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgar de assis Carvalho. -12 ed.-São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2007 p. 115.
_____ Sobre a Estética. Rio de Janeiro: Pró-saber, 2017.
_____O Problema Epistemológico Da Complexidade. 2. Ed. Portugal: Europa-América, 1996.
_____.O método 4. As ideias. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____.O método 5: a humanidade da humanidade. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____.Os sete saberes necessários à educação do futuro. São Paulo: Cortez;Unesco, 2007.

_____.Ciência com consciência. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

NAKANO, T. C. Psicologia positiva aplicada à educação. SP: Vetor, 2018

PETRAGLIA, I. C. A educação e a complexidade do ser e do saber. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

RHODES, M. An analysis of creativity. The Phi Delta Kappan, v. 42, n. 7, p. 305-310, 1961.

SOBRINHO, Asdrúbal Borges Formiga, SANMARTIN Stela Maris, CIRILLO Aparecido José, Criativamente, a arte educa. Farol, Vitória-ES,[S. l.], p. 204–214, 2024. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/46737. Acesso em: 7 set. 2025.

A identidade poética Garoto-cacto e a experiência da dor

The poetic identity Garoto-cacto and the experience of pain

Sandro Bottene (UFSM)

Resumo:

Este artigo investiga a construção da identidade poética *Garoto-cacto*, originada da experiência sensorial da dor provocada pelo contato entre corpo e espinho. Durante o isolamento da pandemia de Covid-19, essa vivência tornou-se operador estético e subjetivo, articulando corpo, dor e performatividade. O estudo examina como identidades híbridas emergem de práticas artísticas corporais, apresentando obras contemporâneas que ampliam as discussões sobre gênero e processos de subjetivação. A metodologia, de caráter imagético-bibliográfica, combina ações performativas e registros fotográficos compreendidos como imagens sensíveis no campo das artes visuais. Os resultados evidenciam que os espinhos, incorporados à pele, atuam como extensões simbióticas do corpo, revelando uma poética baseada na sensibilidade, na transformação e na construção de subjetividades híbridas.

Palavras-chave: arte contemporânea; Experiência da dor; Performatividade do corpo; Subjetividade.

Abstract

This article investigates the construction of the poetic identity Garoto-cacto, originating from the sensory experience of pain caused by contact between body and thorn. During the isolation of the Covid-19 pandemic, this experience became an aesthetic and subjective operator, articulating body, pain and performativity. The study examines how hybrid identities emerge from corporeal artistic practices, presenting contemporary artworks that expand discussions about gender and processes of subjectivation. The methodology, based on visual and bibliographic research, combines performative actions and photographic records understood as sensitive images within the field of visual arts. The results show that the thorns, incorporated into the skin, act as symbiotic extensions of the body, revealing a poetics based on sensitivity, transformation, and the construction of hybrid subjectivities.

Keywords: *contemporary art; Experience of pain; Performativity of the body; Subjectivity.*

Introdução

Substituí uma farpa por um espinho afiado e pontiagudo. Da superfície da pele, alojado entre a carne, uma dor latente percorre e afeta meu corpo, interrompendo meu pensamento. Uma experiência dolorosa que o corpo não apenas manifesta, mas também dissolve em seu próprio âmago. E ambas — carne e mente, conectadas — formam subjetivamente um único organismo poético: Eu-sensível. Desse incômodo íntimo e oculto, que perturba, mas também encanta, surge uma fórmula quase indecifrável e paradoxal: a identidade poética *Garoto-cacto*. O "aparecimento" ocorreu, literalmente, em outro momento doloroso e subjetivo: o isolamento durante a pandemia da Covid-19. A "identidade poética" emerge do confronto performático entre a experiência da dor e o ofício de cacticultor: Eu + cacto; corpo + espinho. Um estado de subjetividade corporal que se repete, oscilando entre a aparente imobilidade contida e a dinâmica expansiva no silêncio-abismo do tempo.

No ensaio visual *um pouco de dor, uma identidade poética*, escrevi: "Do garoto dos cactos ao *Garoto-cacto*. Do ofício de cacticultor ao cultivo de uma identidade poética. Do espinho do cacto ao espinho pigmentado e artificializado na pele do performer" (Bottene, 2021, p. 1). Essas primeiras reflexões sobre o fazer artístico evocam as relações que atravessam minha poética e me levam a pensar sobre o espinho e sua conexão com a dor na construção da minha subjetividade.

Pensar sobre o ponto de partida da pesquisa poética, por sua vez, me faz recordar das palavras do artista e pesquisador Jean Lancri, que afirma que se começa *pelo meio*. Segundo o pesquisador, "É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor" (Lancri, 2002, p. 18). É justamente ao explorar esse início "pelo meio" — a partir da experiência como cultivador de cactos e da aproximação com os espinhos dessas plantas espinhosas — que (trans)brota a identidade poética *Garoto-cacto*.

Por outro lado, no contexto dessa identidade, a "presença" da dor pode, talvez, corroborar à apologia da *claudicação* mencionada por Lancri, associada à ideia de *posição mediana*. A palavra "claudicação", do latim *claudicatione*, significa deslize, coxear, capengar, mancar ou não ter firmeza em um dos pés. Um exemplo de quadro clínico mais comum ocorre quando um paciente precisa parar repetidamente ao caminhar para se recuperar da dor, pois tende a apoiar-se com mais frequência em uma das pernas. Para o pesquisador francês Jean Lancri (2002), a claudicação é uma virtude do pesquisador em artes plásticas, sendo nada mais

do que outra forma de nomear a posição mediana. Seguindo sua argumentação, Lancri afirma que

> [...] o pesquisador em artes plásticas *segue o passo* (ainda uma metáfora) tanto do *sábio* quanto do *poeta*, tanto dos donos da *razão* quanto dos profissionais do *sonho*: como, nessas condições, não claudicar? Por que razões, de outra parte, essa apologia do *meio* (pelo qual começar) e da *posição mediana* (de onde partir)? Porque "a arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico" (Lancri, 2002, p. 23).

Desse modo, no deslizamento entre a razão e o conhecimento científico, em conjunto com o sonho e o pensamento mítico ligados ao cacto, constrói-se essa identidade poética espinhosa. Assim, ao me construir, emerge a apologia do "meio", proposta por Lancri em suas reflexões na *pesquisa em arte*. Neste contexto, entre a sensação e a hesitação diante da experiência dolorosa (provocada pelos espinhos trazidos ao corpo), a identidade poética *Garoto-cacto* se materializa por meio da claudicação, que também significa imperfeição, deficiência, pequena falha ou vacilo.

Quando olho para o cacto[87], assim como às vezes contemplo o próprio corpo, encontro deformidades e imperfeições. Nestes momentos de observação, percebo que a planta espinhosa parece ter uma forma fixa e imutável. A similitude com o cacto pode ser associada ao próprio desenvolvimento físico do corpo. No entanto, a impressão é ilusória, pois tanto o crescimento quanto o envelhecimento acontecem de forma lenta, quase imperceptível, que mal conseguimos perceber, sobretudo no ritmo apressado do cotidiano em que vivemos. Por isso, ao (me) elaborar (na) minha identidade poética, torna-se essencial refletir sobre a noção de identidade na contemporaneidade (Figura 1). Percebo que ela segue um percurso semelhante ao do corpo: um processo sutil e contínuo, marcado pela subjetivação ao longo do tempo.

Encaro o "movimento" processual no tempo como uma performance corporal que se desenrola gradualmente — espinho por espinho — traçando um percurso identitário definido pela construção da dor. Stuart Hall afirma: "As perspectivas que teorizam o pós-modernismo têm celebrado, por sua vez, a existência de um 'eu' inevitavelmente performativo" (Hall, 2014, p. 103). Logo, a identidade em performance substitui a noção de uma identidade integrada e unificada em sua forma original, evidenciando o caráter fluido, que transita entre subjetividades individuais e estruturas coletivas. Para o sociólogo jamaicano, a identidade é "[...] formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (Hall, 2006, p. 13).

[87] Do grego *káktos*, pelo latim *cactu*. A palavra designa diferentes plantas da família das cactáceas e cujos gêneros mais representativos são o *Cactus*, o *Cereus* e a *Opuntia*.



Figura 1 – Sandro Bottene, *Spinu Vivu I,* (Série *Garoto-cacto*), 2021. Fonte: (Bottene, 2021).

Colaborando com esse pensamento, Judith Butler, filósofa estadunidense, argumenta que o gênero é "[...] uma identidade constituída de forma tênue no tempo — uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos" (Butler, 2018, p. 3). Os cactos pertencem à família das cactáceas, que abriga uma diversidade de gêneros, dentre os quais selecionei o *Cylindropuntia*. Mas, e a minha identidade poética? Suscitaria ela um gênero distinto daquele atribuído ao meu corpo masculino? A identidade do *Garoto-cacto* se apresenta masculina pelo uso do artigo "o". No entanto, em sua performatividade e nos atos constitutivos — no cuidado, na delicadeza e na sensualidade dos movimentos — revela traços tradicionalmente associados ao feminino, considerando a construção histórica e social de gênero. Para Butler, "[...] os atos pelos quais o gênero é constituído têm semelhança com os atos performativos que se dão no contexto teatral" (Butler, 2018, p. 4). Assim, mais do que delinear uma "identidade ficcional" de gênero, seria mais sensato considerar que a identidade *Garoto-cacto* está inevitavelmente entrelaçada à minha, tanto como artista quanto como indivíduo, reafirmando o caráter fluido e performativo do gênero.

Pensar sobre a particularidade do formato dos espinhos — longos, afiados e pontiagudos — que escolhi para a poética da minha identidade, dentre tantas outras variações presentes nas diversas espécies de cactos, levou-me a associá-los à estrutura de uma lança ou flecha, objetos que, assim como os espinhos, possuem a capacidade de perfurar a pele até a carne. Essa relação

visual, por sua vez, remeteu-me à figura cristã de São Sebastião[88] e à sua icônica representação na história da arte. Além disso, a potência poética dessa associação reside, sobretudo, na postura performática sensualizada com a qual distintos artistas idealizaram São Sebastião, cuja figura mítica é marcada pelo corpo atravessado por flechas. Como observa Alexandre Santos, "A iconografia de São Sebastião, que aparecera desde a Renascença relacionada à conjunção entre sensualidade corporal e martírio, torna-se ainda mais potente ao assumir um caráter transgressor na contemporaneidade artística" (Santos, 2016, p. 13). Dessa forma, o ensaio visual da identidade *Garoto-cacto*, encenado e performatizado pelo meu corpo + meu pensamento, dialoga diretamente com o imaginário, explorando as tensões entre identidade de gênero e as sensações ambíguas que oscilam entre desejo e suplício, dor e prazer.

Por meio do ato fotográfico e, por que não, performático, o artista Yukio Mishima (Tóquio, 1925–1970) encena sua própria versão de São Sebastião. Na fotografia, Mishima (Figura 2) aparece com as mãos amarradas e içadas por uma corda ao alto de uma árvore, enquanto o corpo, seminu, é transpassado por três flechas. A cena exala sensualidade, evidenciada pelo suor e pela expressão de prazer, ao mesmo tempo que transmite visceralidade na contração do abdome e na experiência da dor. No cinema, no filme *Sebastiane* (Figura 3), o ator Leonardo Treviglio (Itália, 1949) interpreta *Sebastian*, um guarda romano apaixonado por seu comandante, que encontra prazer no próprio martírio. Na cena final, que define o destino do personagem, ele é amarrado a um tronco e atingido por várias flechas. Ao encarnar essa figura sacra, a nudez exposta no fotograma — presente também ao longo de grande parte do filme de viés homoerótico — contribuiu para a construção de uma gestualidade sensual e submissa durante o suplício. Além disso, tanto na imagem de Mishima quanto de Treviglio, a encenação e a interpretação (re)criam a figura do santo cristão, reforçando o fascínio mítico entre dor e êxtase — "dois reflexos em um mesmo espelho", ligadas à humanidade carnal e poética do ser.

A recorrência da identidade iconográfica de São Sebastião pode ser observada em diferentes artistas ao longo da História da Arte, especialmente nas clássicas pinturas italianas de Sandro Botticelli (Itália, 1444/5–1510), Ticiano (Itália, c. 1490–1576) e Guido Reni (Itália, 1575–1642). O forte apelo da imagem atravessou os séculos, consolidando sua popularidade entre diversos pintores. Um exemplo marcante dessa ressignificação é a obra regionalista do artista Iaperi Soares de Araújo (São Vicente, RN, Brasil, 1946), que retrata o santo *São Sebastião amarrado ao cacto* (Figura 4 e 5). De maneira sublime, o pintor nordestino

[88]Sebastião de Narbona (França, 256-288) foi um mártir e santo cristão que viveu no século III, condenado ao martírio pelo imperador romano Diocleciano. Seu nome deriva do grego *sebastós* e significa "sagrado, venerável". Foi morto por ter sido considerado traidor devido a sua fé cristã.

intensifica a sensação de dor ao substituir a árvore, tradicionalmente associada à cena, por uma planta espinhosa. O cacto — símbolo do sertão, conhecido por sua resistência ao clima semiárido do Nordeste — acrescenta uma dimensão subjetiva de resiliência e sofrimento. Os espinhos, que perfuram o corpo do santo juntamente com as flechas históricas do martírio, reforçam a dramaticidade da cena e ampliam a carga simbólica da imagem.

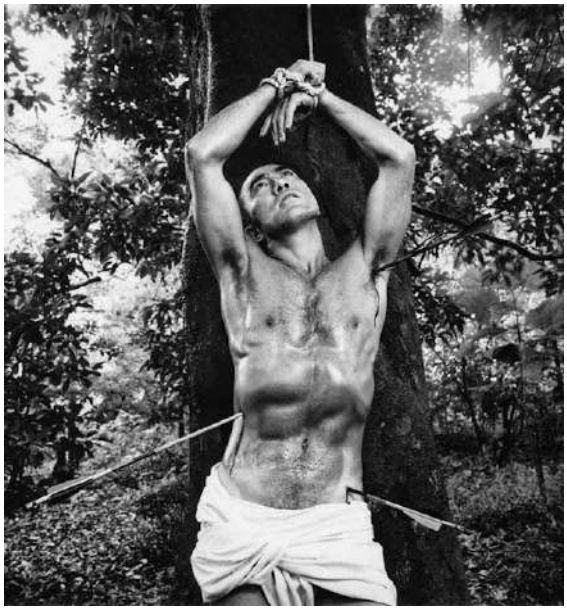


Figura 2 – *Retrato de Yukio Mishima como São Sebastião*, 1966. Foto: Kristin Shinoyama.
Fonte: (Shinoyama, 2006).



Figura 3 – *Sebastiane*. Direção: Derek Jarman, 1976. Frame (detalhe): 81min17s, color, dimensões variáveis.
Fonte: (Sebastiane, 2023 – *streaming on-demand*).



Figura 4 – Iaperi Soares de Araújo, *São Sebastião amarrado ao cacto*, 2012.
Fonte: (Araújo, 2012).



Figura 5 – Iaperi Soares de Araújo, *São Sebastião amarrado ao cacto*, 2023.
Fonte: (Araújo, 2023).

Ao referenciar o martírio de São Sebastião, evidenciam-se referências visuais inspiradas em seu suplício, especialmente na simbologia das flechas. No entanto, meu processo de amarrar espinhos ao próprio corpo não deve ser confundido com um ato de autoflagelação — de punição ou penitência —, mas compreendido como uma expressão poética e sensível que mobiliza a capacidade sensorial do corpo. A prática de infligir dor a si mesmo(a) pode ser encontrada em diferentes tradições culturais e religiosas. Nas fotografias de Enrique Díaz Reyna (México, 1895–1961) estão registrados rituais de autoflagelação, neste caso de caráter penitente, durante o "desfile do martírio" na festa *La Feria de San Juan de los Lagos* [Feira de San Juan de los Lagos], no município homônimo, pertencente ao estado de Jalisco, no México.

As impactantes imagens capturadas pelo fotógrafo mostram peregrinos cumprindo penitências ao infligir dor e sofrimento ao próprio corpo com espinhos. Na fotografia *La manda* (Figura 6), destaca-se um cacto nopal (semelhante à forma de uma raquete) pendurado ao peito por uma corda atada ao pescoço. Esses ritos religiosos são considerados sagrados e, como afirmam os registros, citando as palavras de Rebeca Monroy (2003, p. 206 *apud* Alperstein, 2017, p. 75, tradução própria), na obra *Histórias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero* [Histórias para ver: Enrique Díaz, fotojornalista]: "[...] esses indivíduos estão decididos a realizar o sacrifício da maneira mais árdua e complicada para que seu milagre seja realizado"[89].

> Em uma dessas representações aparece uma mulher com o rosto vendado e com sua respectiva coroa de espinhos e o nopal no peito. Na mão direita a senhora leva um prato de estanho, que parecia estar ali para coletar o sangue que caiu de sua flagelação[90] (Monroy, 2003, p. 206, *apud* Alperstein, 2017, p. 76, tradução própria).



Figura 6 – *La manda,* 1940. Foto: Enrique Díaz Reyna.

[89][estos individuos están decididos a realizar el sacrificio de la manera más ardua y complicada para que se les cumpla su milagro].

[90][En una de estas representaciones aparece una mujer con el rostro vendado y con su respectiva corona de espinas y el nopal al pecho. En la mano derecha la dama lleva un plato de peltre, que pareciera estar ahí para recoger la sangre que cayera de su flagelación].

Fonte: (Alperstein, 2017, p. 76).



Figura 7 – Carlos Orozco Romero, *La manda*, 1942.
Fonte: (Museo de Arte Moderno de México, 2020).

Já na pintura *La manda* (Figura 7), criada pelo artista Carlos Orozco Romero (México, 1896–1984) e que leva o mesmo título, percebe-se uma referência direta à fotografia de Enrique Díaz Reyna. Em ambas as imagens sensíveis, "[...] os personagens aparecem com todo o rosto vendado, não há nenhum orifício pelo qual possam ver, falar ou respirar [...]"[91] (Monroy, 2003, p. 206 *apud* Alperstein, 2017, p. 75, tradução própria). Ao utilizar os espinhos em meu corpo, busco criar uma fusão entre eles e minha pele, estabelecendo uma conexão harmoniosa que evita ferimentos, a fim de me transformar no *Garoto-cacto*. Por outro lado, na peregrinação em *La manda*, o cacto e seus espinhos assumem o papel de instrumentos de flagelo.

Os espinhos visíveis que se projetam da minha pele para o exterior — sempre inflexíveis e dispostos de forma radial — evocam um estado de vulnerabilidade, considerando a fragilidade do corpo que recobrem, apesar de transmitirem uma sensação oposta. Na Performance Arte *Deimatico* (Figura 8), a artista Alice Padovani (Itália, 1979) recria poeticamente essa relação por meio do comportamento deimático — o termo tem origem da raiz grega *deimatóo*, que significa "assustar". No reino animal, essa estratégia comportamental defensiva é adotada por espécies que se sentem ameaçadas. No trabalho da artista italiana, a visualidade animalesca é evocada por espinhos eriçados, meticulosamente colocados sobre uma camada de resina que reveste o corpo.

[91] [los personajes aparecen con todo el rostro vendado, no hay ningún orificio por el cual puedan ver, hablar o respirar].



Figura 8 – Alice Padovani, *Deimatico*[92], 2021. Fonte: (Padovani, [2026]).

Uma referência clara ao porco-espinho, animal cujo corpo é coberto por pelos modificados rígidos e aculeiformes (em forma de agulha), que se eriçam dinamicamente quando ele se sente ameaçado. Esse gesto de autoproteção subjetiva também se faz perceptível na obra performática de Padovani, que, ao longo da ação, gradativamente perde essa camada protetiva de espinhos à medida que a resina se desprende com seus movimentos corporais. Na botânica, os espinhos dos cactos desempenham uma função semelhante, atuando na proteção contra predadores e na redução da evaporação da água do próprio corpo da planta. Já no corpo humano, os pelos podem ajudar a reduzir a perda de umidade da pele.

Ao espetar o agressor, o "sistema de defesa" do porco-espinho assemelha-se ao do cacto, razão pela qual a espécie *Cylindropuntia* é frequentemente chamada de "cacto ambulante". Na ação performática, a posição corporal adotada pela artista — encolhida em posição fetal, com as mãos recobrindo a cabeça — estabelece uma identidade híbrida entre o gesto instintivo do animal e o gesto poético do seu corpo. As aréolas de espinhos amarradas ao meu corpo dão origem à identidade poética mitologizada[93] *Garoto-cacto* — uma figura meio humana, meio vegetal. À primeira vista, essa visualidade pode causar estranhamento, sobretudo pela sensação de perigo ao toque, sugerida pela composição espinho + corpo. No entanto, quem mais precisa se proteger do contato com os espinhos sou eu mesmo. Além disso, acredita-se que os pelos

[92][Deimático] Performance Arte realizada pela artista na abertura da mostra Archeologie del contemporaneo, no Museo Archeologico em Savona (Itália), no evento CONNEXXION | Festival Diffuso di Arte Contemporanea (2022). Duração: sem informações.

[93]No repertório mitológico greco-romano, encontramos diversos seres híbridos, entre os quais se destacam o centauro, com corpo metade humana e metade cavalo, e o fauno, com corpo meio humano, meio bode. Essas figuras exploram os limites entre o mundo humano e o animal.

rígidos do porco-espinho possuem propriedades medicinais, embora provoquem ferimentos ao se alojarem na pele da vítima. Poderiam, então, os espinhos da minha identidade poética funcionar como um bálsamo paradoxal, situado entre a dor da minha obra e as dores do meu corpo? Ao refletir sobre esse dualismo entre ferir e curar, vêm-me à mente métodos terapêuticos como a acupuntura[94] ou até mesmo a injeção, em que seringa e agulha são instrumentos de tratamento e cura.

A identidade poética *Garoto-cacto* busca habitar um espaço real em meu corpo. Essa relação não ocorre de forma dissociada, como se corpo e planta fossem dois elementos segregados no mesmo ambiente, mas sim em uma fusão simbiótica, na qual os espinhos se tornam extensões da pele. Na obra *Cacti Boy* (Figura 9), de Ritianne Muscat, conhecida como Ritty Tacsum (Malta, 1990), um corpo "masculino", visto de costas, se sobrepõe a um fundo de paisagem arbustiva repleta de cactos do gênero *Cereus*. Em seus trabalhos, a artista-fotógrafa explora a relação entre tempo e espaço, com ênfase à arquitetura, criando a ilusão de continuidade entre a anatomia humana e a natureza. Suas imagens são construídas a partir da justaposição de cenários surreais e melancólicos com figuras anamórficas ou andróginas.



Figura 9 – Ritty Tacsum | Ritianne Muscat, *Cacti Boy*, 2016.
Fonte: (Tacsum, [2026]).

[94] É um ramo da medicina tradicional chinesa que consiste na introdução de agulhas metálicas em pontos específicos do corpo para tratar diversas doenças ou produzir efeito anestésico.

A esse respeito, é relevante mencionar que os cactos são plantas com flores monoclinas[95] e, por isso, já suscitam questões de gênero devido à especificidade do hermafroditismo. O título da fotografia, em consonância com a composição imagética do "menino + cacto", estabelece uma relação genérica com a ideia de "garoto-cacto", em contraste com a identidade poética que concebi. Esta, por sua vez, (trans)brota do/em meu próprio corpo, e não fora dele. Na obra de Tacsum, a associação se dá no espaço e se desenvolve apenas por meio da paisagem sugestiva do plano de fundo.

O cacto também inspirou o artista Julio González (Espanha, 1876–1942), o qual criou duas peças escultóricas associadas ao estilo moderno cubista e que fazem referência ao vegetal. Em *Homme cactus I* (Figura 10) e *L'homme cactus II* (Figura 11), González cria obras emblemáticas por meio de formas geometrizadas. Nessas esculturas, os "espinhos" são representados por pregos soldados ao corpo híbrido que evoca, em cada peça, a imagem de um ser humano constituído por "fragmentos". Se, na escultura, a dor se manifesta visualmente na fragmentação das formas em referência ao cacto — símbolo de resistência —, em meu corpo, sob a identidade poética *Garoto-cacto*, a dor permanece invisível, exceto pelos espinhos e pelas marcas que deixam na pele.

> Todos os elementos dessa figura biomórfica fundida em bronze querem transmitir a violência e o horror da guerra, desde a disposição truncada dos diferentes elementos do personagem, que grita com a boca aberta, até os pregos de ferro que recobrem boa parte da escultura e são a referência mais explícita possível à dor que a guerra provoca[96] (Casas i Payàs, 2019, tradução própria).

As esculturas da Série *Semivegetais*, de Julio González, expressam a dor e o desespero provocados pela Guerra Civil Espanhola (1936–1939), capturando, em suas formas, o impacto emocional e físico do conflito. A "batalha" que travo é com meu próprio corpo — uma luta poética entre a dor, que se manifesta externamente e que me fascina, e o sofrimento interno, que resiste em apresentar um corpo íntegro.

[95]Plantas que reúnem os dois órgãos reprodutores na mesma flor, ou seja, contém tanto a estrutura masculina (androceu) quanto a estrutura feminina (gineceu).

[96][Todos los elementos de esta figura biomórfica fundida en bronce nos quieren transmitir la violencia y el horror de la guerra, desde la disposición truncada de los diferentes elementos del personaje, que llama con la boca abierta, hasta los clavos de hierro que recubren buena parte de la escultura y son la referência más explícita posible al dolor que provoca la guerra].



Figura 10 – Julio González, *Homme cactus I*, 1939.
Fonte: (Bottene, 2024).



Figura 11 – Julio González, *L'homme cactus II*, 1939. Fonte: (Bottene, 2024).

Ao pensar em identidade, também me ocorre a palavra "(id)entidade". O cacto, de certa forma, tornou-se meu "objeto" de culto. Transformo esse elemento de adoração em uma espécie de "divindade", incorporando-o, performando-o ou simplesmente concebendo sua forma física — e, por que não dizer, mitologizada. No entanto, também considero um movimento inverso: ao materializar a identidade *Garoto-cacto*, meu corpo humano dessacraliza a própria ideia de entidade divina, revelando suas fragilidades e imperfeições. Na construção de uma identidade poética, a artista bióloga Emerson Pontes (Santarém, PA, Brasil, 1991) dá vida a *Uýra Sodoma* (Figura 12), uma entidade híbrida criada em 2016, na Amazônia brasileira, que se apresenta como *uma árvore que anda*. Sua aparência está em constante mutação, assim como a floresta. A cada incorporação dessa "entidade", uma nova forma se materializa no corpo da artista por meio de elementos naturais, como ramagens, folhas, flores, sementes e troncos. No meu trabalho, aréolas espinhosas são extraídas diretamente do corpo do cacto, estabelecendo uma conexão íntima com a natureza.



Figura 12 – Uýra Sodoma | Emerson Pontes, *Romper, Perfurar* (Série *Retomada*), 2021.
Fonte: (Sodoma, 2021).

Minha afetividade pelos cactos foi construída por meio da experiência de cultivá-los, observando a variedade de espécies. Já para a artista Pontes, sua relação afetiva com a floresta surge da busca por suas origens indígenas, das quais foi violentamente apartada, transformando-se em ativismo político e social. Pontes se apresenta como pessoa não-binária (agênero) e luta pela conservação ambiental e pelos direitos indígenas LGBTQIAPN+. Por isso, segundo a performer, "*Uýra* não pertence a nenhum gênero ou espécie, e, em seu não-pertencimento, identifica-se com a vida como um todo. [...] A floresta que engole o corpo e o corpo que se

transforma" (Fundação Bienal de São Paulo, 2021). Se Pontes tem a árvore que se move na floresta, na minha poética, tenho o cacto e seus espinhos, que me imobilizam no cactário. No contexto do corpo, a obra *Romper, Perfurar*, dialoga com dor, transformação e resistência, com marcas visíveis nas distintas identidades poéticas.

Considerações Finais

Ao examinar a construção da identidade poética *Garoto-cacto*, foi possível compreender como a experiência da dor atua como um operador estético e subjetivo capaz de reconfigurar o corpo no âmbito da arte contemporânea. A partir do contato sensorial entre pele e espinho, evidenciou-se que a dor não se restringe a um acontecimento físico, mas se expande como um dispositivo de construção identitária, ativando memórias, afetos e modos de existência.

Além disso, este artigo demonstra que a construção da identidade *Garoto-cacto* dialoga com imaginários míticos, religiosos, culturais e artísticos, mobilizando referências históricas — como a iconografia de São Sebastião — e práticas contemporâneas que exploram a relação entre corpo, dor, resistência e vulnerabilidade. A articulação entre performatividade e imagem sensível mostrou-se central para compreender como o corpo, ao incorporar espinhos como extensões simbióticas, produz visualidades híbridas que tensionam categorias de gênero, subjetividade e corporeidade. Nesse sentido, o *Garoto-cacto* surge como um campo de experimentação poética que transcende dicotomias tradicionais, situando-se entre humano e vegetal, entre o sagrado e o profano, entre o desejo e o suplício.

Por fim, conclui-se que a identidade poética *Garoto-cacto* evidencia a potência da arte como espaço de investigação ontológica e sensível. Ao incorporar o espinho como elemento estético e sensorial, a obra desloca percepções convencionais de dor e propõe uma reflexão ampliada sobre as formas de existir e resistir no mundo contemporâneo. A partir desse percurso, reafirma-se que a prática artística, quando atravessada pela experiência subjetiva da dor, opera transformações que não apenas configuram novas corporeidades, mas também instauram territórios poéticos capazes de reverberar para além do corpo do artista, alcançando debates mais amplos sobre subjetivação, identidade e performatividade.

Referências

ALICE PADOVANI | Official Site. Deimatico. [2026]. Disponível em: https://www.alicepadovani.com/home/performance/deimatico. Acesso em: 30 jan. 2026.

ALPERSTEIN, Deborah Dorotinsky. Artefactos de uso múltiple. **Dimensión Antropológica** (Revista INAH – Instituto Nacional de Antropología e História). México, v. 71, p. 59-91, set/dez. 2017. Disponível em: https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/wp-content/uploads/03Dimension71.pdf. Acesso em: 30 jan. 2026.

ARAÚJO, Iaperi Soares de. **São Sebastião amarrado ao cacto** [primeira versão]. 2012. 1 Pintura. Acrílica sobre tela. 40 x 30 cm. Acervo particular (atualmente extraviada).

ARAÚJO, Iaperi Soares de. **São Sebastião amarrado ao cacto** [segunda versão]. 2023. 1 Pintura. Acrílica sobre cartão. 21 x 15 cm. Acervo particular.

BOTTENE, Sandro. Um pouco de dor, uma identidade poética. **Contemporânea** (Revista do PPGART/UFSM), Santa Maria, RS, v. 4, n. 7, p. 1-11, 2021.
ISSN 2595-5233. DOI 10.5902/2595523368777. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/68777/46345. Acesso em: 30 jan. 2026.

BOTTENE, Sandro. **Arquivo de Pesquisa 4:** acervo de obras, fotografias digitais e poemas do ano de 2024. Seberi, RS, Brasil e Valência (Espanha), 2024.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de Leituras** (Edições Chão da Feira), n. 78, p. 1-16, jun. 2018. Disponível em: https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78. Acesso em: 30 jan. 2026. Título original: Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory.

CASAS I PAYÀS, Martí. Hombre Cactus I. **Museu Nacional d'Art de Catalunya** (AMICS), Barcelona, 15 jul. 2019. Disponível em: https://www.amicsmuseunacional.org/es/hombre-cactus-i. Acesso em: 30 jan. 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Faixa 4: Uýra. **34.ª Bienal de São Paulo:** Faz escuro mas eu canto, São Paulo, SP, 2021a. Disponível em: http://34.bienal.org.br/post/9180. Acesso em: 30 jan. 2026.

GONZÁLEZ, Julio. **Homme cactus I.** 1939. 1 Escultura. Ferro cortado e soldado. 66,5 x 27,5 x 15,5 cm. Acervo Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Generalitat, Valência (Espanha).

GONZÁLEZ, Julio. **L'homme cactus II.** 1939. 1 Escultura. Bronze fundido. 77,5 x 24 x 14 cm. Acervo Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Generalitat, Valência (Espanha).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2006. 102 p. Título original: The question of cultural identity. ISBN 85-7490-402-3.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In:* SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 103-133. Título original: Who needs identity? ISBN 978-85-326-2413-0.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In:* BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre, RS: Editora Universidade / UFRGS, 2002. p. 15-33. (Coleção visualidades, 4). ISBN 85-7025-624-8.

MISHIMA, Yukio. **Retrato de Yukio Mishima como São Sebastião.** 1966. 1 Fotografia. P&B. Foto: Kristin Shinoyama. Acervo particular.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MÉXICO. La manda. **Museo de Arte Moderno de México (MAM)**, Cidade do México, 11 jun. 2020. Facebook: Museo de Arte Moderno de México @MuseodeArteModernoMX. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10158373407259861&id=124831784860&set=a.155232514860. Acesso em: 30 jan. 2026.

PADOVANI, Alice. **Deimatico.** 2021. 1 Performance Arte. Duração: sem informações. Museo Archeologico em Savona (Itália).

REYNA, Enrique Díaz. **La manda.** 1940. 1 Fotografia. P&B. Dimensões: sem informações. Cidade do México (México).

RITTY TACSUM | Official Site. Cacti Boy. [2026]. Disponível em: https://www.rittytacsum.com/#55. Acesso em: 30 jan. 2026.

ROMERO, Carlos Orozco. **La manda.** 1942. 1 Pintura. Óleo sobre tela. Dimensões: sem informações. Acervo Museo de Arte Moderno de México (MAM), Cidade do México (México).

SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o martírio de São Sebastião. **Porto Arte**, Porto Alegre, RS, v. 21, n. 35, p. 7-18, mai. 2016. ISSN 2179-80011 versão digital. DOI 10.22456/2179-8001.73708. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/73708. Acesso em: 30 jan. 2026.

SEBASTIANE. Direção: Derek Jarman. Reino Unido: Disctac LTD, 1976. Filme de longa-metragem, color, 86min. (Drama)

SEBASTIANE (1976). Direção: Derek Jarman. 2023, *print screen*, *streaming on-demand* (86min). 1. Filme de longa-metragem. Frame: 81min17s, color, dimensões variáveis.

SHINOYAMA, Kristin. Yukio Mishima. 5 mai. 2006. Flickr: AHTOH.Y @ijoe. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/ijoe/140908593. Acesso em: 30 jan. 2026.

SODOMA, Uýra | PONTES, Emerson. **Romper, Perfurar.** 2021. 1 Fotoperformance. Color, dimensões variáveis. Foto: Matheus Belém. Manaus, AM, Brasil.

TACSUM, Ritty | MUSCAT, Ritianne. **Cacti Boy.** 2016. 1 Fotografia. Digital, color, dimensões variáveis. Acervo particular.

UÝRA SODOMA. Romper, Perfurar. 18 jun. 2021. Flickr: Uýra Sodoma @156456635@N08. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/51458344857. Acesso em: 30 jan. 2026.

Entre mangue, pele e território: corpo, memória e materialidade na instalação "*Nunca deixou de ser raízes*"

Between mangrove, skin and territory: body, memory and materiality in the installation Nunca deixou de ser raízes

João Victor Cóser (UFES)

Resumo:

Este artigo analisa a instalação *nunca deixou de ser raízes* como prática artística que reinscreve, no espaço expositivo, um território afetivo atravessado por urbanização e apagamento ambiental, a partir da evocação do mangue de Cocal (ES). Investiga-se como a obra opera sem recorrer à representação documental, instaurando presença por meio da materialidade, do gesto e da espacialidade. O enquadramento teórico articula a noção de pele-território, derivada das "cinco peles" de Hundertwasser, as reflexões de Ailton Krenak sobre ruptura ecológica e a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, em diálogo com a teoria da instalação. Metodologicamente, o artigo combina análise formal-material e leitura situada do território, evidenciando o vermelho e a fricção tecnológica como dispositivos sensíveis de memória e ecologia.

Palavras-chave: instalação; Território; Materialidade; Memória; Ecologia.

Abstract:

This article analyzes the installation Nunca deixou de ser raízes as an artistic practice that reinscribes, within the exhibition space, an affective territory shaped by urbanization and environmental erasure, evoking the mangrove of Cocal (ES). It examines how the work operates without resorting to documentary representation, producing presence through materiality, gesture, and spatiality. The theoretical framework articulates the notion of skin-territory, derived from Friedensreich Hundertwasser's "five skins", Ailton Krenak's reflections on ecological rupture, and Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, in dialogue with installation theory. Methodologically, the article combines formal-material analysis and a situated reading of territory, highlighting the color red and technological friction as sensitive devices of memory and ecology.

Keywords: *Installation; Territory; Materiality; Memor;. Ecology.*

Introdução

A produção contemporânea em instalação tem sido amplamente interpretada a partir de abordagens que privilegiam a experiência sensorial, a fenomenologia do corpo e a relação situada entre obra e espaço. Esses paradigmas, embora fundamentais para a compreensão da instalação enquanto linguagem expandida, revelam limites quando mobilizados para a análise de práticas artísticas vinculadas a territórios atravessados por processos de apagamento ambiental, histórico e simbólico. Em tais contextos, a ênfase na percepção imediata e no regime do "aqui e agora" tende a reduzir a complexidade dos vínculos entre corpo, lugar e historicidade, obscurecendo camadas de violência territorial, conflito ecológico e sedimentações de memória que estruturam essas paisagens. Parte-se, neste artigo, da hipótese de que a leitura crítica de instalações associadas a ecologias afetivas e a territórios marcados por apagamento, no contexto brasileiro, exige um deslocamento em relação aos modelos fenomenológicos e site-specific tradicionais.

Nesse horizonte, argumenta-se que *Nunca deixou de ser raízes* configura um caso-limite para o pensamento contemporâneo sobre instalação, ao articular corpo, matéria e território não como instâncias conciliadas, mas como camadas atravessadas por fricções históricas, ambientais e simbólicas. Apresentada no contexto da mostra *Baía de Vitória: Outras margens possíveis* (Armazém 5, Vitória, ES), a instalação mobiliza materiais orgânicos e industriais para reinscrever o mangue de Cocal, em Vila Velha, Espírito Santo — ecossistema profundamente impactado por processos de urbanização — como campo sensível e político. Em vez de propor uma experiência imersiva fundada exclusivamente na percepção, a obra instaura um dispositivo crítico que evidencia tensões entre natureza, regime urbano e vestígios do lugar, operando a partir de uma lógica de presença que incorpora conflito, instabilidade e transformação.

O problema de pesquisa que orienta este artigo consiste em investigar de que modo a instalação pode funcionar como prática crítica capaz de expor os limites das abordagens fenomenológicas estritas, e site-specific, quando confrontadas com territórios marcados por apagamento ambiental e violência simbólica. O objetivo central é demonstrar que N*unca deixou de ser raízes* instaura uma forma de presença que não se esgota na experiência sensorial imediata, mas se constitui como espessura relacional do lugar, na qual se entrecruzam camadas de lembrança, regimes materiais e relações com o ambiente.

Sustenta-se que essa presença emerge da organização espacial da instalação, da economia simbólica do vermelho enquanto operador crítico e da inserção de um dispositivo tecnológico mínimo, que atua como fricção entre natureza e artificialidade.

No campo da arte contemporânea, o deslocamento do estatuto do objeto autônomo em direção a regimes de experiência tem consolidado a compreensão da obra como acontecimento relacional, no qual espacialidade, materialidade e presença do corpo configuram a própria condição de sentido (Junqueira, 1996). No âmbito da instalação, esse deslocamento implica reconhecer que o trabalho não se reduz a elementos dispostos no espaço, mas se realiza na implicação entre espectador, ambiente e duração. Em contextos atravessados por transformações territoriais e disputas simbólicas, a instalação apresenta-se como linguagem particularmente produtiva para investigar como o corpo percebe, lembra e reconfigura paisagens submetidas a processos de urbanização e apagamento.

É nesse quadro que se insere *Nunca deixou de ser raízes*, instalação composta por terra vermelha, troncos de madeira e redes artesanais em lã vermelha dispostas em círculo, com a incorporação de uma linha de LED integrada à borda da plataforma. A obra parte da evocação do mangue de Cocal, território de infância e pertencimento progressivamente alterado por políticas de requalificação paisagística e expansão urbana. Ao evitar a representação documental, a instalação reinscreve esse território como campo sensível, no qual cor, matéria e espacialidade operam como índices de presença e tensão, convocando o espectador a uma experiência que não apazigua o conflito, mas o mantém em estado de latência crítica.

1.A instalação como pele-território: limites do site-specific e da fenomenologia clássica

Em *Nunca deixou de ser raízes*, instalação de João Cóser, a experiência instaurada desloca de modo imediato os parâmetros clássicos de leitura da arte site-specific e da fenomenologia da percepção. A obra não se organiza a partir de uma relação estável com o espaço expositivo, tampouco se oferece como acontecimento perceptivo centrado no presente imediato do corpo do espectador. Ao reinscrever o mangue de Cocal no interior da instituição artística, a instalação produz uma experiência marcada por deslocamento, ausência e fricção temporal, exigindo instrumentos analíticos capazes de operar para além da presença sensorial imediata e da adequação física ao lugar.

Nesse contexto, uma leitura fenomenológica estrita, centrada na experiência imediata do corpo no espaço, mostra-se insuficiente para apreender a densidade temporal mobilizada pela obra. A experiência proposta não se restringe à percepção do presente, mas convoca um campo temporal espesso, no qual passado, presente e projeções de futuro se entrecruzam. A presença, portanto, não se configura como mera intensidade perceptiva, mas como efeito de uma operação que reinscreve, no regime do sensível, um lugar em processo de transformação, atravessado por perdas ambientais, reconfigurações históricas e pelas próprias condições de mediação institucional da experiência.

De modo semelhante, a noção tradicional de *site-specific*, quando compreendida apenas como correspondência física entre obra e local de exibição, revela-se incapaz de dar conta da complexidade relacional instaurada pela instalação. *Nunca deixou de ser raízes* não é "específica" ao espaço expositivo no sentido clássico, tampouco pretende reconstruir o mangue como paisagem reconhecível ou referente geográfico. O que se estabelece é uma especificidade relacional, na qual o território emerge como espessura de vínculos históricos e afetivos, atualizada por meio de materiais, gestos e disposições espaciais que deslocam o lugar de sua condição geográfica para um regime simbólico e experiencial, atravessado por tensões entre obra, arquitetura e percurso do público.

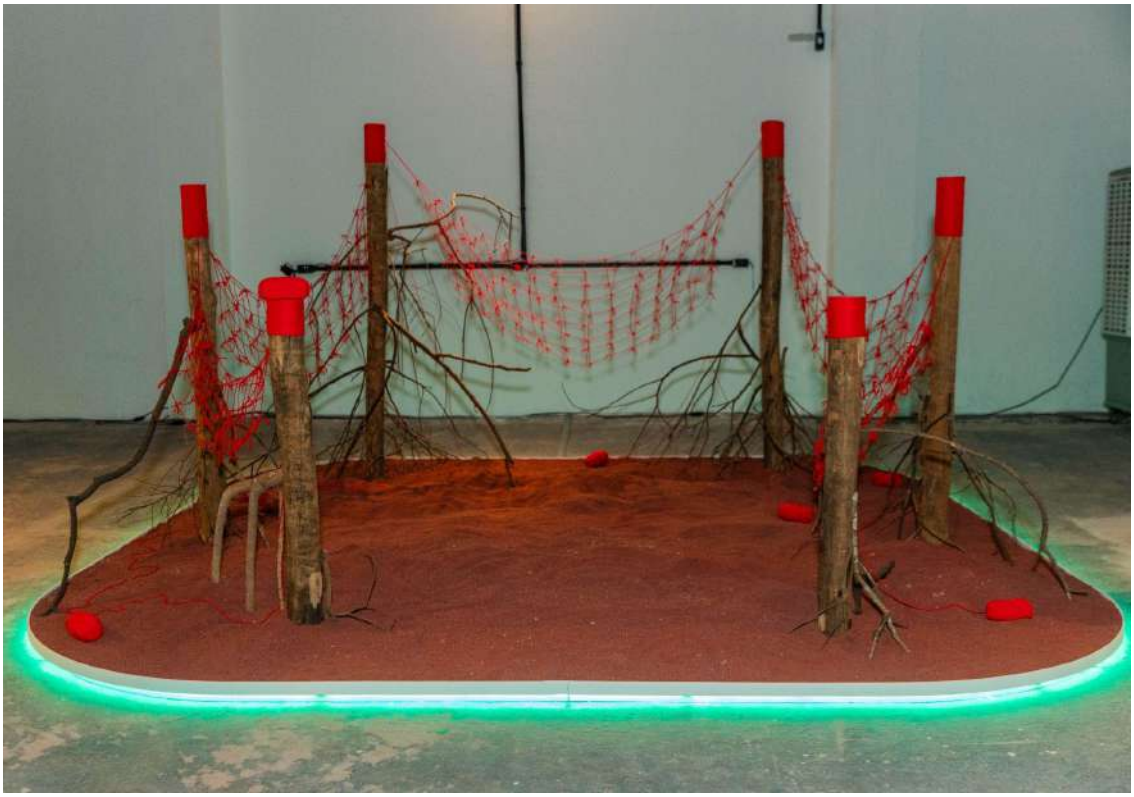


Figura 01 – *Nunca deixou de ser raízes*, João Cóser, 2025.
Fonte: fotografia de Elizabeth Thiel.

A instalação foi apresentada no contexto da exposição *Baía de Vitória: outras margens possíveis*, realizada no Armazém 5, espaço portuário recentemente convertido em equipamento cultural. O projeto expositivo propunha uma reflexão sobre margens territoriais, sociais e simbólicas associadas à baía de Vitória, reunindo obras que tensionavam memória, paisagem e processos históricos de apagamento. A materialização desse discurso em um galpão de grande escala, marcado por forte presença arquitetônica e condições ambientais instáveis, constituiu uma mediação decisiva para a experiência das obras, tornando a relação entre proposta curatorial, espacialidade e percepção um elemento ativo na produção de sentido.

Nesse ponto, a apropriação crítica da noção das “cinco peles”, proposta por Friedensreich Hundertwasser[97], permite ampliar a compreensão de território como camada de relação entre corpo e mundo. A chamada “pele do planeta” não se apresenta aqui como abstração universal, mas como pele-mangue: uma camada situada, marcada por intervenções urbanas, reconfigurações paisagísticas e fraturas ecológicas. A instalação opera, assim, como dispositivo que torna sensível essa pele ferida, não por meio da representação ilustrativa do lugar, mas pela criação de uma situação espacial que expõe a distância entre território vivido e território mediado.

As reflexões de Ailton Krenak aprofundam esse tensionamento ao evidenciar que a cisão moderna entre humanidade e Terra não constitui apenas um problema ambiental, mas uma ruptura ontológica na maneira como os sujeitos se percebem em relação ao mundo. Como observa o autor, “fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ela é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade” (Krenak, 2020, p. 16). *Nunca deixou de ser raízes* dialoga com essa crítica ao reinscrever o mangue como campo sensível no interior da instituição artística, evidenciando simultaneamente a artificialidade dessa mediação e sua condição de necessidade. A obra não propõe uma reconciliação com a natureza, mas explicita o paradoxo contemporâneo de acessar o território por meio de dispositivos culturais, arquitetônicos e curatoriais que, ao mesmo tempo, possibilitam e limitam a experiência.

Do ponto de vista da teoria da instalação, essa operação reforça a necessidade de compreender a obra como acontecimento relacional complexo, no qual objeto, espaço e espectador se articulam de maneira indissociável, porém atravessada por tensões. Conforme apontam estudos sobre instalação, o sentido não reside nos elementos isolados, mas na totalidade das relações que se estabelecem no tempo da experiência (Junqueira, 1996). No caso em análise, contudo, essa relação é atravessada por uma dimensão política do lugar que exige ir além da descrição fenomenológica. A instalação configura-se como um campo de tensão, no qual a presença do espectador é continuamente confrontada não apenas pela ausência material do território de origem, mas também pelas condições concretas de sua exposição institucional.

Dessa maneira, *Nunca deixou de ser raízes* afirma-se como um caso-limite que evidencia a necessidade de revisar categorias consolidadas da teoria da instalação. Ao operar

[97] Friedensreich Hundertwasser (1928–2000) formulou o conceito das *cinco peles* como uma estrutura relacional para pensar o sujeito em camadas interdependentes: a epiderme, o vestuário, a casa, o meio social e a chamada “quinta pele”, correspondente ao planeta. Longe de uma metáfora puramente simbólica, essa última camada articula dimensões ecológicas, políticas e existenciais, propondo uma compreensão ampliada da relação entre corpo, arquitetura e ambiente. No contexto deste trabalho, a noção de “pele do planeta” é reapropriada criticamente como pele situada, atravessada por conflitos históricos, intervenções urbanas e fraturas ecológicas, deslocando-a de um universalismo abstrato para um território específico e vivido.

com um território deslocado, a obra desloca também os próprios instrumentos analíticos, exigindo uma leitura que compreenda o lugar não como dado estável, mas como processo histórico, inscrição sensível e campo de disputa. É nesse sentido que a instalação se configura como pele-território: não uma superfície de contato pacificada, mas uma camada espessa, atravessada por fricções entre corpo, espaço, arquitetura e história.

1.1 Materialidade do vermelho: lã, terra e presença

O vermelho constitui um eixo estruturante da instalação, mas sua operação excede leituras simbólicas unívocas ou associações iconográficas estabilizadas. Ao manifestar-se simultaneamente como lã tecida e como terra disposta no chão, o vermelho assume a condição de matéria ativa, articulando gesto, tempo e espacialidade. Trata-se menos de uma cor aplicada do que de uma presença que se organiza no espaço, instaurando um regime sensível no qual o território se torna experiência corporal.

Do ponto de vista histórico, estudos como os de Michel Pastoureau demonstram que o vermelho nunca foi um dado natural ou neutro, mas uma construção cultural atravessada por disputas simbólicas, técnicas e políticas. Como observa o autor, “uma cor nunca vem só; só ganha sentido, só funciona plenamente, do ponto de vista social, artístico e simbólico, se estiver associada ou for oposta a uma ou várias outras cores” (Pastoureau, 2019, p. 9). Essa perspectiva ajuda a compreender por que o vermelho mantém, ainda hoje, uma capacidade singular de ativar afetos e tensões. Contudo, na instalação em análise, tal herança não é mobilizada como repertório simbólico a ser reconhecido, mas como fundo histórico que se desloca quando a cor deixa o domínio da pintura e passa a operar como matéria espacial.

Esse deslocamento é decisivo. Se a tradição ocidental consolidou, sobretudo a partir do século XVII, a associação entre cor e pintura, a contemporaneidade assiste à expansão da cor para além do quadro, fazendo-a atuar como estrutura ambiental, gesto e duração. Em *Nunca deixou de ser raízes*, o vermelho não organiza uma superfície visual, mas um campo de presença. A lã artesanal carrega o tempo do fazer repetido, do entrelaçamento paciente e do trabalho manual, condensando na matéria uma temporalidade que resiste à lógica da produção industrial e da fruição rápida. A terra, por sua vez, introduz peso, rugosidade e instabilidade, deslocando a obra do registro puramente óptico para uma ambiência que convoca o corpo inteiro do espectador.

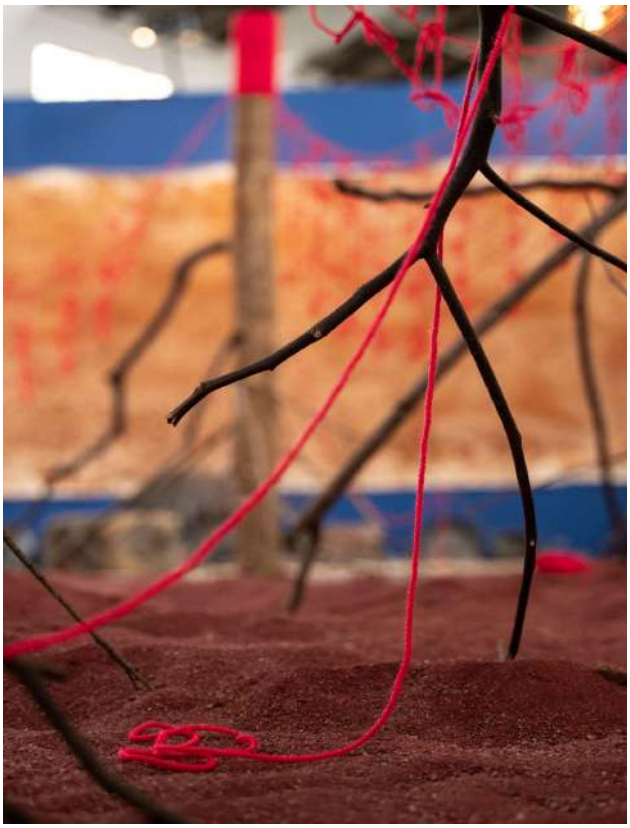


Figura 02 – *Nunca deixou de ser raízes*, João Cóser, 2025. Fonte: fotografia de Elizabeth Thiel.

Sob uma perspectiva fenomenológica, Maurice Merleau-Ponty compreende o corpo como condição de possibilidade do mundo percebido: não há percepção exterior ou distanciada, mas um entrelaçamento contínuo entre sensível e sentido, no qual o corpo habita o espaço ao mesmo tempo em que é por ele constituído (Merleau-Ponty, 2009). Nesse enquadramento, a instalação instaura um espaço vivido. A circulação em torno da obra, a medição das distâncias, a densidade cromática do vermelho e a textura das matérias configuram um campo perceptivo no qual o território não é representado, mas experimentado como presença encarnada.

A materialidade do vermelho opera, assim, como índice. Não se trata de traduzir o mangue por semelhança formal ou narrativa, mas de reinscrevê-lo como intensidade sensível. A combinação entre terra e lã evidencia um procedimento de transposição que é também cultural. Se a cultura pode ser compreendida como um sistema simbólico historicamente acumulado (Laraia, 1986), a instalação mobiliza esse sistema sem ilustrá-lo ou explicá-lo. O que se produz é uma condensação material capaz de acionar memórias, associações e afetos por meio de uma gramática de elementos cotidianos e territorializados.

Nesse sentido, o vermelho não funciona como signo fechado, mas como campo de forças. Ele atravessa a obra como calor, peso e duração, instaurando uma presença que não se esgota na percepção visual. Ao operar como matéria encarnada, o vermelho contribui para que

a instalação se afirme como pele-território: uma camada sensível na qual corpo, espaço e memória se encontram em estado de tensão, deslocando a leitura da obra do domínio da representação para o da experiência.

1.2. Infância, gesto e continuidade poética

A dimensão processual da instalação explicita uma continuidade entre experiências corporais da infância e procedimentos artísticos contemporâneos, não como resgate nostálgico ou retorno autobiográfico, mas como persistência de modos de relação com o território. A infância, nesse contexto, não opera como tema ou lembrança subjetiva, mas como regime de atenção e de aprendizado corporal que informa o fazer artístico. Essa experiência está diretamente vinculada ao brincar no mangue, entendido como forma primeira de contato com a instabilidade do solo, a variação das marés, a densidade da lama e a presença das raízes, exigindo do corpo constante adaptação ao ambiente. Gestos como cavar a terra, amarrar fios, sustentar estruturas provisórias e organizar materiais no espaço reaparecem na instalação como procedimentos estruturantes, evidenciando uma lógica de construção que antecede a racionalização conceitual e se ancora na experiência direta com a matéria.



Figura 03 – *Nunca deixou de ser raízes*, João Cóser, 2025. Fonte: fotografia de Elizabeth Thiel.

> Essa continuidade permite compreender a infância como operador metodológico, no sentido de um saber que se produz pelo engajamento do corpo com o mundo e pela experimentação reiterada dos materiais. Ao invés de remeter a uma temporalidade passada, a infância manifesta-se como prática ativa no presente da obra, reinscrevendo gestos elementares como formas de conhecimento sensível. O brincar no mangue, longe de uma atividade lúdica dissociada do território, configura um aprendizado corporal marcado pelo risco, pela improvisação e pela escuta do ambiente, no qual o corpo aprende a medir forças, resistências e limites. A memória acionada pela instalação não se organiza como narrativa retrospectiva, mas como prática incorporada,

> atualizada no fazer. Essa compreensão da memória como vínculo ativo encontra ressonância nas reflexões de Ailton Krenak, para quem a ruptura com referências ancestrais compromete a própria experiência de pertencimento e de existência coletiva. Como afirma o autor, “se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos” (Krenak, 2020, p. 14).

A repetição do gesto manual — tecer, amarrar, circundar, dispor no chão — inscreve na obra uma temporalidade própria, distinta do tempo acelerado dos processos de urbanização que transformaram o mangue de Cocal em parque urbano e espaço requalificado. Essa diferença de ritmo é fundamental para compreender a instalação como espaço de suspensão: não se trata de interromper o tempo histórico, mas de torná-lo perceptível por meio do contraste entre durações. O tempo do brincar no mangue, marcado pela espera da maré, pela observação dos ciclos naturais e pela construção provisória, reaparece na instalação como duração sensível. A obra produz, assim, um tempo outro, no qual a memória se manifesta como experiência temporal encarnada e não como imagem fixa ou representação estabilizada.

Ao assumir criticamente a infância como operador metodológico, a instalação desloca também o estatuto do processo criativo. O fazer artístico deixa de ser entendido como execução de um projeto previamente definido e passa a ser compreendido como prática situada, aberta à contingência, ao erro e ao encontro com a matéria. Esse deslocamento remete diretamente à lógica do brincar, na qual o gesto não busca eficiência nem resultado final, mas se constrói no próprio ato. Tal perspectiva reforça a dimensão relacional da obra e aproxima o processo criativo de maneiras de conhecimento não discursivas, nas quais corpo e mundo se constituem mutuamente. A obra não resulta da aplicação de um conceito à matéria, mas da escuta atenta das respostas que a própria matéria oferece ao gesto.

Nesse sentido, a continuidade poética que atravessa a instalação não se funda na repetição de imagens ou temas, mas na persistência de um modo de fazer. A infância aparece como potência epistemológica capaz de tensionar os regimes hegemônicos de produção e organização do espaço, reinscrevendo o território como experiência vivida. O brincar no mangue, enquanto prática formativa, reaparece transfigurado no espaço expositivo como método, ritmo e ética do gesto. Ao ativar procedimentos simples e reiterados, a instalação afirma o corpo como lugar de memória e o processo como forma de pensamento, preparando o terreno para a fricção entre organicidade e mediação técnica que será abordada na sequência.

1.3. Fricção ecológica e tecnologia mínima

A inserção de uma linha de LED, associada cromaticamente ao verde, introduz uma fricção deliberada entre organicidade e artificialidade. O dispositivo tecnológico é mínimo do ponto de vista material, porém conceitualmente decisivo, pois explicita uma condição contemporânea na qual o acesso à natureza tende a ser mediado por aparatos técnicos, institucionais e culturais. A luz não atua como elemento decorativo nem como índice de modernização do espaço expositivo; ao contrário, funciona como marcador crítico de um regime de visibilidade no qual o natural é frequentemente reencenado, filtrado e reconfigurado por dispositivos artificiais.



Figura 04 – *Nunca deixou de ser raízes*, João Cóser, 2025.
Fonte: fotografia de Elizabeth Thiel.

Essa fricção impede leituras conciliatórias da relação entre natureza e cultura. O verde luminoso, artificial e contínuo, convive com a terra real, com os troncos e com as redes tecidas manualmente, produzindo uma ambiguidade que atravessa toda a instalação. A obra não propõe um retorno idealizado ao mangue, tampouco celebra a tecnologia como solução para a crise ecológica; ela explicita, antes, a tensão constitutiva de um tempo histórico no qual a experiência direta da natureza se torna cada vez mais rara e mediada. O mangue que emerge no espaço expositivo não é o mangue vivo, mas um território reativado sob condições artificiais, revelando os limites dessa mediação.

Nesse sentido, o LED opera como índice de uma ecologia atravessada pela técnica. Sua presença introduz uma camada de artificialidade que não se sobrepõe à matéria orgânica, mas a tensiona, tornando perceptível a distância entre experiência e simulação. A luz ilumina, mas não substitui; sinaliza, mas não recompõe. Ao assumir essa insuficiência, a instalação afasta qualquer promessa de síntese reparadora e afirma a impossibilidade de restituição plena do território perdido. O dispositivo tecnológico não repara a ausência do mangue, mas evidencia as condições contemporâneas em que essa ausência se torna sensível.

Essa operação aproxima-se das reflexões de Krenak acerca da emergência de zonas provisórias de sobrevivência em um mundo marcado pela ruptura dos vínculos ecológicos. Para o autor, “talvez existam pequenas áreas onde a vida ainda possa florescer, mas isso não quer dizer que estamos salvando o planeta; significa apenas que estamos adiando o fim” (Krenak, 2019, p. 27). Nesse horizonte, o verde artificial da iluminação não configura um refúgio ou promessa de recomposição ambiental, mas um oásis tensionado, sustentado por mediações técnicas que explicitam a fragilidade do vínculo contemporâneo entre corpo, território e natureza.

Em diálogo crítico com reflexões contemporâneas sobre ecologia e território, a obra sugere que a crise ambiental não se manifesta apenas como degradação física dos ecossistemas, mas também como crise de percepção e de vínculo. A mediação técnica passa a ocupar o lugar da experiência direta, reorganizando aquilo que pode ser visto, sentido e lembrado. Ao introduzir o LED como fricção, a instalação desloca a ecologia do campo temático para o campo experiencial, evidenciando que as relações entre corpo, ambiente e técnica são atravessadas por contradições que não podem ser resolvidas apenas no plano da representação.

Desse modo, a tecnologia mínima não funciona como complemento ou ornamento, mas como operador crítico que explicita um regime de visibilidade específico. A instalação torna perceptível que, no contexto urbano contemporâneo, o contato com a natureza frequentemente ocorre por meio de dispositivos que simulam, recortam ou estetizam o ambiente natural. Ao expor essa mediação, a obra afirma a necessidade de pensar a ecologia não como imagem idealizada ou paisagem recuperável, mas como condição sensível atravessada por perdas, deslocamentos e fraturas, reforçando o caráter crítico da instalação enquanto linguagem capaz de articular estética, território e política sem recorrer a enunciados discursivos diretos.

2. Instalação, território e regimes de visibilidade

A partir das operações analisadas anteriormente, torna-se possível ampliar a leitura da obra para uma discussão sobre regimes de visibilidade na arte contemporânea. Processos de

urbanização e requalificação paisagística produzem apagamentos que operam simultaneamente nos planos material e simbólico, reorganizando aquilo que pode ou não ser visto, lembrado ou experienciado no espaço social. Tais processos não apenas transformam fisicamente os territórios, mas instituem modos específicos de percepção, nos quais determinadas paisagens, práticas e memórias são deslocadas para fora do campo do visível cotidiano. Nesse contexto, a instalação, ao reinscrever o mangue no espaço expositivo por meio de matérias, gestos e disposições espaciais, atua como contra-dispositivo, tornando sensível aquilo que foi progressivamente subtraído da experiência comum.

A obra, assim, não se limita a ocupar um espaço institucional, mas reconfigura as próprias condições de visibilidade que o estruturam. Ao introduzir a terra no interior do espaço expositivo, ao organizar uma circulação que remete a práticas comunitárias e ao expor a artificialidade do dispositivo luminoso, a instalação convoca o espectador a um regime perceptivo que não se funda na contemplação distanciada da imagem, mas na experiência corporal e na atenção à materialidade. O visível, nesse caso, não se apresenta como dado imediato, mas como construção relacional que emerge do encontro entre corpo, espaço e matéria.

.



Figura 05 – *Nunca deixou de ser raízes*, João Cóser, 2025.
Fonte: fotografia de Elizabeth Thiel.

Essa produção seletiva do visível evidencia que a visibilidade é inseparável de relações de poder e de processos históricos. Tornar algo visível implica sempre selecionar, recortar e hierarquizar experiências, definindo o que pode ser reconhecido como significativo em determinado contexto. Desse modo, determinadas realidades deixam de existir não por

destruição direta, mas por ausência de reconhecimento e de partilha sensível. Como observa Ailton Krenak, “nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida” (Krenak, 2019, p. 26). A instalação responde a esse cenário ao operar não como restituição plena do território, mas como exposição crítica das condições que produziram sua invisibilização.

Ao reinscrever um território marcado por apagamento ambiental e simbólico, a obra não o recompõe nem o estabiliza como imagem recuperável. Ao contrário, explicita as condições de sua ausência, fazendo da lacuna, da mediação e da fricção elementos centrais da experiência proposta. O mangue que emerge no espaço expositivo é, portanto, um território tensionado, cuja visibilidade depende de deslocamentos, artifícios e dispositivos que tornam perceptível aquilo que foi historicamente deslocado do campo da experiência cotidiana.

Nesse sentido, a instalação opera politicamente não por meio de enunciados discursivos diretos, mas pela reorganização sensível do espaço e da experiência. Ao confrontar o espectador com a materialidade da terra, com a precariedade das estruturas e com a artificialidade do verde luminoso, a obra desestabiliza regimes habituais de percepção e convida a uma reflexão sobre os modos contemporâneos de relação com o território. A visibilidade instaurada não resolve o apagamento, mas o torna perceptível, afirmando a instalação como linguagem capaz de articular estética e política a partir da experiência sensível e situada.

Considerações finais

Este artigo analisou a instalação *Nunca deixou de ser raízes* como prática artística que reinscreve um território afetivo marcado por apagamento ambiental por meio de operações materiais, espaciais e processuais. Ao recusar a representação documental, argumentou-se que a obra instaura uma forma de presença fundada na espessura relacional do lugar, na qual cor, matéria e gesto operam como dispositivos de ativação sensível da memória.

A análise demonstrou que práticas instalativas situadas em contextos de transformação territorial exigem abordagens críticas que ultrapassem tanto a centralidade da experiência sensorial imediata quanto a noção tradicional de *site-specific*. Ao operar com a ideia de pele-território, a instalação desloca o lugar de um dado espacial para um processo histórico e afetivo em contínua atualização, no qual presença e ausência coexistem como tensões constitutivas.

Nesse sentido, *Nunca deixou de ser raízes* contribui para debates contemporâneos sobre instalação, arquivo e ecologia ao afirmar a memória como experiência incorporada e o território como campo de fricção entre organicidade, mediação técnica e regimes de visibilidade. A obra

evidencia que a dimensão ecológica não se apresenta como tema ilustrado, mas como condição experiencial atravessada por contradições próprias do presente.

Ao articular estética e crítica territorial por meio da experiência sensível, o artigo aponta para a necessidade de ampliar investigações sobre práticas artísticas vinculadas a contextos de urbanização acelerada no Brasil. Assim, a instalação reafirma o potencial da arte contemporânea como espaço de elaboração simbólica das urgências ambientais e das disputas de memória que atravessam os territórios no Sul Global.

Referências

COSER, João Victor. *Atlântico Vermelho: a instauração de um campo simbólico*. In: FUREGATTI, Sylvia; SANTOS, Cesar Floriano dos; SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos; LAMPERT, Jociele (org.). Arte pública no Brasil: ativações e subversões na cidade.

Campinas, SP: Instituto de Artes da UNICAMP, 2024. p. 99–104. ISBN 978-65-87175-63-8.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

GARBELOTTI, Raquel; BARRETO, Jorge Menna. *Especificidade e (in)traduzibilidade*.

2004. Disponível em: https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/especificidade-e-intraduzibilidade/. Acesso em: 13 jan. 2026.

JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o conceito de instalação*. Revista Gávea, Rio de Janeiro, n. 14, p. 550–569, 1996.

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

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

A criatividade em Heitor dos Prazeres

Creativity in Heitor dos Prazeres

Dr. Alexandre Siqueira de Freitas – PPGA UFES

Geraldo Henrique Tadeu Santos Teixeira – PPGA UFES

Resumo:

Este artigo aponta um olhar a Heitor dos Prazeres, sob o prisma da criatividade. Sendo assim, parte-se de uma análise do artista, trazendo associações com suas obras no campo da Música e das Artes Visuais. Para esta primeira seção, baseou-se em Stori e Maranhão (2019), Pinheiro (2021), entre outros nomes. Na segunda seção, examina-se à temática da criatividade, através do Modelo dos 4 Cs, proposto por Kaufman e Beghetto (2009). Na terceira e última seção, apresenta-se a ideia de Guilford (1967) acerca da *fluência*, *flexibilidade* e *originalidade*, criando um paralelo entre o modelo dos 4Cs, apresentando pontos no artista Heitor dos Prazeres. Com isso, busca-se, por meio da avaliação da criatividade no carioca, apresentar uma mensuração a partir desse olhar.

Palavras-Chave: heitor do Prazeres; Criatividade; Música; Artes Visuais.

Abstract:

This article aims a look at Heitor dos Prazeres, by the lens of criativity. Therefore, it starts by an analizys of the artist, with associations between your works on the Music and Visual Art field. In this first section, it was based on Stori and Maranhão (2019), and others names. On the second section, it examines the tematic of creativity, by the Four C models, proposed by Kaufman and Beghetto (2009). In the third and last section, it introduces the idea by Guilford (1967) about fluence, flexibility and originality, creating a parallelism with the Four C Model, articulating points within Heitor dos Prazeres. Thus, the objective, through the creativity avaliation on carioca, to show a measurement by this look.

Keywords*: Heitor dos Prazeres; Creativity; Music; Visual Arts.*

1° - O criativo Heitor dos Prazeres

Heitor dos Prazeres (1898 – 1966) nasceu no estado do Rio de Janeiro, e foi um multiartista navegando pelos campos da Música e das Artes Visuais. Para além desse lado artístico, o carioca também possuía outros múltiplos ofícios (marceneiro, cenógrafo, entre outros). Autor de várias obras em ambas as áreas (musical e visual), o carioca ganhou notoriedade por meio dessas, e por sua influência na criação de algumas escolas de samba do Rio de Janeiro, como exemplo a Portela e a Mangueira (ITAÚ CULTURAL, 2025).

Desde a infância, nota-se o contato do artista com a Música. Essa interação se deu, principalmente, por intermédio de duas pessoas que faziam parte da família de Heitor. O primeiro citado aqui, é seu pai, Eduardo Alexandre dos Prazeres, um marceneiro e clarinetista da Banda da Polícia Militar e da Guarda Nacional. O segundo, trata-se de seu tio, Hilário Jovino Ferreira (conhecido como Lalu de Ouro), pioneiro dos ranchos [98]carioca, e quem deu ao sobrinho o primeiro cavaquinho (STORI; MARANHÃO, 2019, p. 86). Além disso, na companhia do tio, o carioca costumava frequentar casas de matriarcas do samba (tia Ciata e tia Esther), onde teve contato com importantes nomes do samba, por exemplo Sinhô (1888–1930), Paulo da Portela (1901-1949), Pixinguinha (1897-1973), entre outros (*idem*).

A partir do contato com esses, e com o ambiente frequentado pelo carioca, dos Prazeres começa a compor seus sambas. Em suas produções, percebe-se que alguns trabalhos foram feitos sozinhos, enquanto em outros, observa-se a formação de parcerias, e que dentre várias, podemos citar aqui a obra "Pierrot Apaixonado", composta em parceria com o sambista Noel Rosa (1910-1937). Acerca de sua produção musical, pode-se dizer que se trata de uma grande quantidade, e envolto de uma grande diversidade de gêneros. De acordo com o catálogo da exposição "Heitor dos Prazeres é o meu nome" do Centro Cultural Banco do Brasil (2023), a quantidade de obras musicais feitas por Heitor dos Prazeres ultrapassam o número de duzentas, com inúmeros e variados estilos musicais, a exemplo, samba, marcha, choro, entre outros (p. 17).

No campo visual, o pintor criou várias obras que fazem parte de diversos acervos e coleções particulares do Brasil e do mundo. Sua entrada na área visual se deu, e assim foi até o final da vida de Heitor, de maneira autodidata, o que relacionou o artista à arte *Naif* "primitivo ou ingênuo". Embora se tenha essa associação entre Heitor e essa linguagem artística, frisa-se aqui que, há uma grande possibilidade, de que tal escolha tenha sido feito pelo próprio artista,

[98]Antecede o carnaval, contribuindo com alguns elementos para essa festa.

tendo em vista diversas personagens com quem o carioca tenha tido contato, dentre eles Carlos Cavalcantti, sendo um dos primeiros a incentivar e estimular Heitor a mergulhar nesse campo artístico visual (PINHEIRO, 2021, p.128). No meio de tantas produções pictóricas de Heitor dos Prazeres, menciona-se aqui a obra "Moenda" (1951). Com esse trabalho, obteve espaço na I Bienal de São Paulo (1951) ao lado de outros grandes pintores, como Tarsilla do Amaral, Picasso, Portinari, entre outros. Para além disso, ainda se tratando dessa pintura, o artista foi laureado com o Terceiro lugar nessa mesma Bienal, o que deu a ele um lugar de destaque, e posteriormente uma sala especial na II Bienal de São Paulo, no ano de 1953 (GERALDO, 2021, p. 70).

No fazer artístico do carioca, tanto musical quanto plástico, podemos observar pontos bem característicos dele, dando-lhe uma certa identidade. Em suas obras, percebe-se uma linguagem predominante em cada uma das modalidades (Música e Artes Visual), as quais o artista é associado, que se trata do Samba e da arte *Naif*, respectivamente, dando ao artista a *persona*[99] de sambista e de artista *Naif*. Apenso a isso, as manifestações artísticas de Heitor possuem características bem definidas, que constituíram, de certa forma, para a criação de uma identidade artística de Heitor. Aqui podemos exemplificar com a ideia de movimento que dos Prazeres propõem ao direcionar as cabeças de personagens que estão em suas obras para cima, bem como as pernas flexionadas, que têm o mesmo objetivo (ALVES, 2018). Outro ponto, e que vale frisar em suas obras, direciona-se à temática escolhida pelo carioca em suas produções. Em suma, Heitor dos Prazeres buscou retratar a vida cotidiana dos cariocas e festejos populares (MELLO VIANNA, 2023, p. 14).

Buscando exemplificar essas qualidades trabalhadas em obras do artista, a tela Frevo (1966) de Heitor dos Prazeres, mostra-nos algumas dessas características do pintor. Observamos na pintura a celebração do Frevo, uma festa popular brasileira. Nela, nota-se que os personagens da tela estão com as cabeças erguidas para cima, e as pernas em diferentes ângulos, dando assim a ideia de movimento proposto pelo artista, sendo esse um ponto característico e muito presente nas obras do pintor carioca.

[99] Segundo Jung, trata-se da maneira como o indivíduo se apresenta ao mundo.



Figura 1 - *Frevo, 1966,* Heitor dos Prazeres, óleo sobre tela, c.i.d. 46,00 cm x 55,00 cm, foto de Leondino A. Kubis

2° - Um olhar à criatividade

Antes de criarmos uma relação entre a criatividade e Heitor dos Prazeres, vale-nos direcionar nosso olhar para esse eixo temático. Acerca desse assunto, e trazendo um contexto histórico, Sanmartin (2017) nos mostra pensamentos sobre esse tema, em diferentes períodos da história, e suas concepções, que, de certa forma, buscaram defini-la, e trazer luz a respeito dela. Com isso, a autora traz à tona três percepções em relação a esse tema. 1)A primeira, trata-se da ideia Grega, na qual se criava uma aproximação entre a criatividade e o do dom reservado a poucos; 2) A ideia medieval, que associava pessoas criativas a pessoas lunáticas; 3) uma perspectiva por meio de abordagens biológicas, que têm a criatividade como algo que se é dado de maneira hereditária (p. 2).

> A hereditariedade era considerada como componente principal na criatividade, segundo Galton, que foi fortemente influenciado por Darwin.

> Temos, segundo essa visão, a criatividade sendo percebida como algo fora do controle pessoal, transmitida internamente pelos códigos genéticos, e, portanto, não educável. (Wechsler, 1993, *apud* Sanmartin, 2017)

Entretanto, em uma tentativa de romper certos paradigmas que se dirigem à criatividade, percebemos a psicologia como uma grande aliada e com muitas contribuições para entendermos melhor este assunto (SANMARTIN, 2017, p. 3). Somado a isso, tem-se também o discurso de Guilford para a *American Psychological Association* (APA) – ao assumir a presidência – que, de certa maneira, fomentou os olhares de pesquisa e estudos da psicologia a se direcionarem à criatividade.

Por meio desse elo entre criatividade e psicologia, notou-se um crescimento no número de pesquisa nessa área. A partir dessas investigações, criaram-se teorias que objetivam, principalmente, compreender tópicos relacionados à essa temática, no qual podemos exemplificar aqui, a respeito de seu processo criativo, os níveis da criatividade – na qual nos basearemos aqui em Kaufman e Beghetto (2009) – entre outros. Destarte, buscando embasar este artigo, fundamentar-se-á no modelo de níveis de criatividade proposto por Kaufman e Beghetto (2009), e na *fluência*, *flexibilidade* e *originalidade* proposto por Guilford (1967 *apud* De Alencar, 1974).

Ao tratarem do campo da criatividade, Kaufman e Beghetto nos mostra um modelo o qual denominaram de "modelo dos 4 Cs". Em suma, após perceberem uma dicotomia, e com isso, uma problemática direcionada aos esses níveis de criatividade (2009, p. 1), na qual, uma categoria, de alguma maneira, abarca a criatividade do cotidiano/diário – sem um destaque geral – foi denominado **little-c**, em contrapartida à, parafraseando os autores, "criatividade eminente" [**Tradução nossa**], tratando-se de alguma produção que traga algum impacto, uma criatividade que pode perenizar, entre outros, classificado como **Big-c** (*idem*).

A partir dessa observação, eles propuseram uma ideia, filtrando um pouco mais os níveis de criatividade, passando de dois para quatros níveis, caracterizados como: **little-c; mini-c; Pro-c; Big-c**. Vale frisar que tal categorização – e aqui, pode-se até pensar com uma tentativa de romper com a formalidade - não foi proposta com o intuito evolutivo, no qual a pessoa tenha que passar por todos esses níveis, para se chegar ao ponto mais eminente da criatividade (Big-c). Com isso: Kaufman e Beghetto (2009) nos dizem:

> Não estamos sugerindo que o modelo represente uma progressão desenvolvimental rígida, em que criadores Big-C necessariamente passam por cada categoria (ou "estágio") em sua jornada rumo à eminência criativa [Tradução nossa] (p. 6).

Destarte, em uma sintética exposição deste modelo, optou-se por trazer cada nível seguindo a ordem apresentada anteriormente.

1) O **little-c** se trata, de forma intrínseca, a ações criativas de um **não especialista** [tradução nossa e grifo nosso] (*ibid*, p. 2) na resolução de algo do ordinário, no dia a dia. Um exemplo neste âmbito: organizar, de outra maneira e de forma mais propícia ao objetivo, uma mesa de estudos/trabalho; criar um desenho de maneira livre, sem uma expertise profissional.

2) Abordando a categoria **mini-c**, observa-se essa que se deu a partir da observância de uma ambiguidade em meio ao nível little-c. Os autores definem essa classe como **Aprendizagem Inovadora** [Tradução Nossa e Grifo Nosso] (Kaufman e Beghetto, 2009, p. 3), pois se alcança através de insights e interpretações pessoais. Acerca desse grau de criatividade "foi criada para abranger a criatividade inerente ao processo de aprendizagem" (*idem*). Para trazer um exemplo prático, vamos criar uma relação com a música. Uma pessoa que está aprendendo algum instrumento harmônico (violão, piano, entre outros), e cria uma sequência própria de acordes com o intuito de memorizar algum acorde novo, ou alguma cadência, alcançou o nível mini-c de criatividade.

3) No nível **Pro-c,** temos um grau de profissionalismo na criatividade. Para esse patamar de inovação, o ser criativo alcança uma **expertise profissional** (ibid, p. 4), mas a certo nível, não a ponto de ser caracterizado como um Big-c, como veremos em breve. Para exemplificar essa categoria, os autores associam o cozinheiro e o fazer culinário a um nível de profissionalização, mas não de genialidade, o qual estaria ligado ao Big-c:

> o que dizer do chef profissional que ganha a vida desenvolvendo pratos criativos (claramente superando a criatividade do cozinheiro doméstico inovador), mas que ainda não atingiu — ou talvez nunca atinja — o status *Big-C*? [**Tradução nossa**] (Kaufman; Beghetto, 2009, p. 4).

4) Por fim, tratar-se-á do nível **Big-c**. Aqui, direciona-se à criatividade em grau de genialidade, com **realizações eminentes**, com impacto duradouro em diversas áreas, por exemplo arte, ciência, entre outras. Sendo assim, podemos exemplificar com Albert Einstein e a sua Teoria da Relatividade, observando todo transformação, marco deixado, entre outros. Nesse patamar também estão compositores que, por meio de suas composições, entram para a História da Música, entre outros.

A criatividade eminente em Heitor dos Prazeres

Ao nos atentarmos à Heitor dos Prazeres, notou-se a possibilidade de relacionar suas produções artísticas, tanto musicais quanto pictóricas, ao modelo dos 4 Cs da criatividade proposto por Kaufman e Beghetto. Sendo assim, nesta seção propõem-se em trazer argumentos que mostrem a criatividade do artista, mensurando-o ao nível Big-c.

Segundo Guilford, uma pessoa criativa tem as seguintes caraterísticas: maior fluência no pensamento (*número* de ideias); maior flexibilidade (*diferença* de *ideias*, e capacidade de se *adaptar* a novas informações); e a originalidade "os indivíduos criativos se caracterizam por pensar com maior fluência, com maior flexibilidade e com maior originalidade" (Guilford, 1967, *apud* De Alencar, 1974, p. 63). Embasando este ponto, buscando dar mais força ao categorizar o carioca, cria-se um paralelismo com a ideia de genialidade e avaliação póstuma de Kaufman e Beghetto (p. 4). Com isso, mostramos em Heitor dos Prazeres qualidades que nos fundamentam a classificá-lo com a criatividade eminente (Big-c).

Em suas produções, e como já foi citado na primeira seção deste texto, Heitor dos Prazeres abordou diversos e variados temas. Sendo assim, observa-se que a *fluência* no artista, é tamanha. Esse fato é percebido a partir da observação da quantidade de suas composições, que ultrapassam o número de duzentas composições, e de suas pinturas, que são inúmeras, podendo perceber a grande *fluência* no artista.

Ainda se tratando da temática, percebemos o ponto da *flexibilidade* no artista. Suas obras (musicais e visuais), além de serem em grande quantidade (fluência de ideias) possuem variadas e diferentes ideias (flexibilidade). Nota-se tal fato, com a retratação do dia a dia do carioca, festas populares, o personagem Pierrot, entre outras, que fazem parte recorrente da temática do artista. Ademais, podemos citar aqui um mesmo elemento, no qual o artista o utiliza em diversas obras, em diferentes contextos e por diversas óticas, como é o caso da figura da mulata, do Pierrot, do samba, entre outros.

Seguindo, podemos perceber a característica da *originalidade* no artista. Vale ressaltar que aqui traremos apenas um ponto, de vários que podem ser encontrados, nas obras do artista. Sendo assim, essa qualidade criativa que remete a essa questão da novidade, é percebida, por exemplo, na obra "Morro da Mangueira" (1960), quando, na intenção de uma crítica à desigualdade social, o artista demonstra dois carros, em direção oposta. O primeiro veículo, dando a ideia de trabalho, está com um negro dirigindo, e outros dois na carroceria, enquanto o outro automóvel, em direção oposta, trata-se de um carro de passeio, com um casal de brancos na direção (Dias; Eleutério, 2013, p. 84).

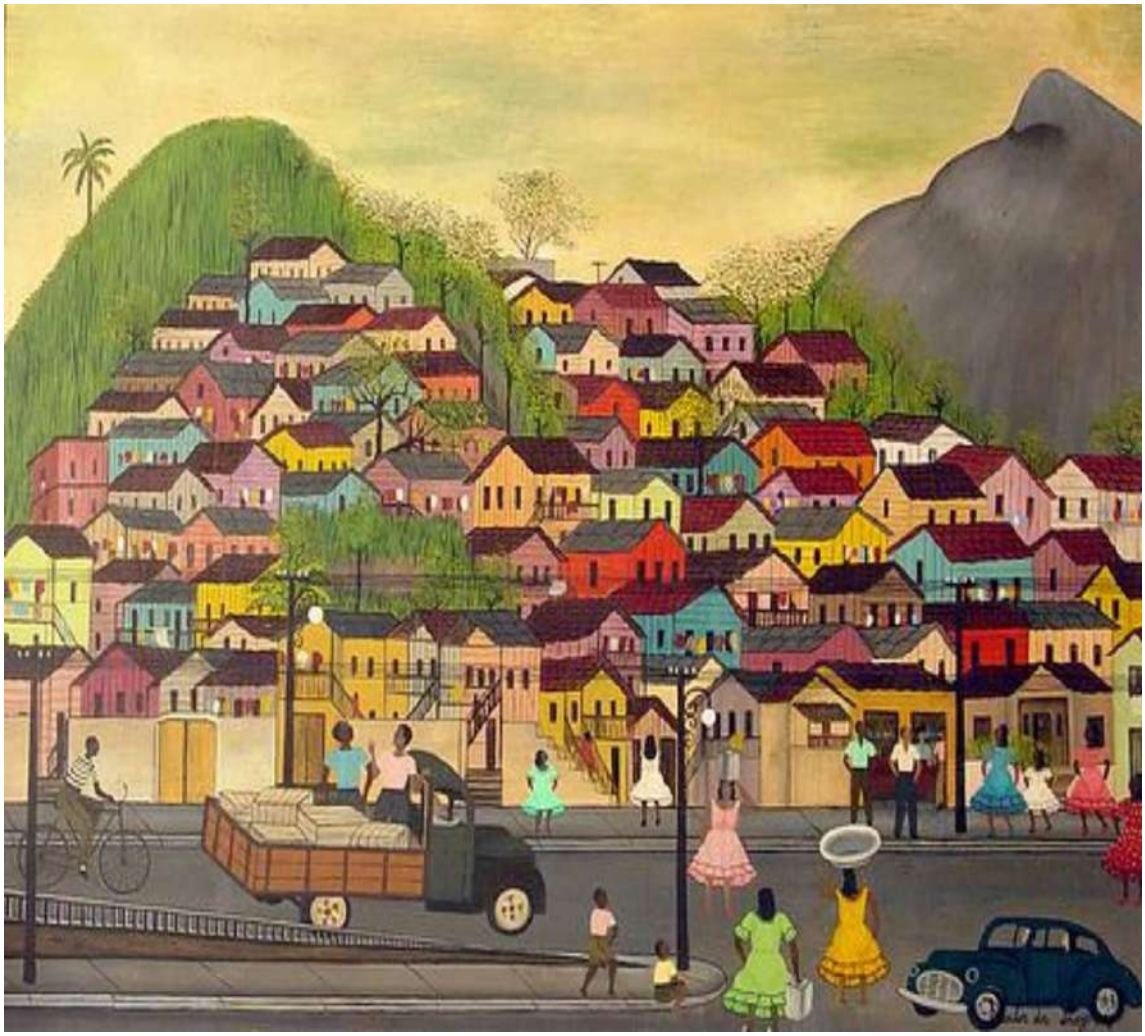


Figura 02 – *Morro da Mangueira, 1960*, Heitor dos Prazeres, óleo sobre tela, c.i.d. 100,00 cm x 120,00 cm, Coleção Roberto Marinho

Outra propriedade imputada em Heitor dos Prazeres, e que se liga à criatividade, trata-se de sua genialidade e sua mensuração póstuma. Neste momento, visa-se criar um paralelo com os níveis de criatividade, sobretudo com o **Big-c**, a qual se dirige ao artista.

Observa-se que, ainda em vida, o carioca foi de muita influência e de importantes trabalhos, com suas composições sendo gravadas por si mesmo e diversos outros artistas, e suas obras pictóricas sendo expostas em museus e Bienais, sendo premiado nesses ambientes, e diversos outros. Desta forma, observa-se que, mesmo o artista não tendo frequentado ambientes formais de ensino dessas linguagens, o carioca demonstra um domínio técnico, e reconhecimento por seus trabalhos em ambas as áreas.

Além desse fato, percebe-se que, ainda em vida, e mesmo após a sua morte, existem produções acerca dele, e que fortifica a criatividade do artista. Buscando exemplificar tal ponto, apontaremos aqui, exposições e trabalhos que foram, e vêm sendo preparados, os quais têm o carioca como ponto central, para corroborar com o fato de sua importância mesmo após sua partida. A primeira trata da sala especial dedicada ao artista na II Bienal de São Paulo (1953-

1954). Além disso, tem-se exposições dele em importantes espaços culturais, como em comemoração ao seu centenário no espaço BNDES no ano de 1999, e a exposição "Heitor dos Prazeres é o meu nome" no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no ano de 2023. No âmbito musical, o carioca é, no ano de produção deste artigo (2026), tema do samba enredo da escola Vila Isabel, com o título "Macumbebê, Samborembá: Sonhei que um Sambista Sonhou a África", valorizando mais o multiartista.

Logo, percebe-se que a criatividade no artista já contribuiu, e continua contribuindo, para o campo da Arte. Ao analisarmos o estado da Arte que cerca o artista, podemos perceber a colaboração do carioca para essa área, sobretudo para a música e artes visuais, no qual podemos citar aqui com suas composições e pinturas, bem como a colaboração na fundação de escolas de sambas do Rio de Janeiro, e com suas exposições, que se encontram bem atuais.

Considerações Finais

À guisa de conclusão, através da observação de Heitor dos Prazeres e de suas obras, percebeu-se uma criatividade intrínseca ao artista. Sendo assim, por meio de uma espécie de mensuração, baseada no Modelo dos 4 Cs e nos conceitos de *fluência*, *flexibilidade* e *originalidade* proposto por Guilford, o presente trabalho situa o artista ao nível **Big-c**. Isso se baseia nos pontos de suas obras causarem impactos em diversos meios, e com isso, por romperem com padrões existentes, tanto da época do artista quanto atualmente. Além desse fato, suas obras se instauram em um amplas áreas, podendo serem observadas por diversas óticas, abrindo diversas possibilidades de fruição, estudo, entre outros. Ademais, seus trabalhos rompem fronteiras temporais, e encontram-se em evidências até os dias atuais, nos quais são encontrados aspectos de originalidade em seus trabalhos.

Referência(s):

ALVES, S. R. Heitor dos Prazeres – Arte, luta e resistência negra. Anais... X Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros – COPENE. Uberlândia (MG), 2018. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1528762774_ARQUIVO_HeitordosP razeres.pdf

DE ALENCAR, Eunice Maria Lima Soriano. **Um estudo de criatividade**. Arquivos Brasileiros de Psicologia Aplicada, Rio de Janeiro, abr/jun 1974, p. 59 – 68;

FREVO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/89483-frevo. Acesso em: 26 de janeiro de 2026. Verbete da Enciclopédia

GERALDO, Sheila Cabo. Heitor dos Prazeres: A imensa riqueza interna e a instauração da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 5, n. 1, p. 54-73, 2021

Heitor dos Prazeres é meu nome / coordenação geral MT Projetos de Arte, Margareth Telles; curadores Raquel Barreto, Haroldo Costa, Pablo León de la Barra; tradução Ben Kohn, João Lucas de Castro Pedrosa, Pedro Metri. -- Rio de Janeiro: MT Projetos de Arte, 2024.

HEITOR dos Prazeres. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3506-heitor-dos-prazeres. Acesso em: 26 de janeiro de 2026. Verbete da Enciclopédia.

KAUFMAN, J. C.; BEGHETTO, R. A. Beyond big and little: the four c model of creativity. Review of General Psychology, v. 13, n. 1, p. 1–12, 2009.

MELLO VIANNA, Graziela Valadares Gomes de. **Prazeres entre batuques e pincéis: o samba e a pintura de Heitor dos Prazeres no rádio, nos discos e nas exposições de arte**. Anais Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – PUC-Minas – 4 a 8/9/2023

MORRO da Mangueira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/115174-morro-da-mangueira. Acesso em: 26 de janeiro de 2026. Verbete da Enciclopédia.

PINHEIRO, Bruno. Moenda de Heitor dos Prazeres, medalha de prata na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Revista de História da Arte e da Cultura | Campinas SP, v.2, n.2, p. 119 – 141, jul-dez 2021

SANMARTIM, S. M. Perspectivas Contemporâneas da Criatividade na Educação e no Ensino de Arte. Anais do II Congresso Internacional de Criatividade e Inovação. Teorias e práticas em contextos interdisciplinares. Campinas: Universidade Católica de Campinas, 2017.

STORI, Noberto. MARANHÃO, Romero de Albuquerque. “Cultural and afro-brazilian manifestations in the works of Heitor dos Prazeres / Manifestações culturais e afro-brasileiras nas obras de Heitor dos Prazeres. “CROMA, n. 14, Jul. – Dez. 2019, p. 84-91;

Análise poética do Processo de Criação das Máscaras de Cabelo

A Portic Anslysis of the Mask Creation Process

Samylla Oliveira Mendes (PPGA/UFES)

Resumo:

O artigo apresenta uma análise do processo de criação da "Máscara de Cabelo", obra em curso, sob a perspectiva da Poética fundamentada em Luigi Pareyson e Paul Valéry. A investigação evidencia a compreensão do meu modo de criação ao revelar o seu próprio percurso de realização até o resultado plástico, expresso em imagens fotográficas. A análise conta com a fundamentação teórica dos conceitos de abjeto segundo Julia Kristeva (1982), de desfiguração segundo Georges Bataille e Eliane Robert Moraes (2002) e o conceito de beleza relacionado à condição escultórica do cabelo segundo Heather Hanna (2012) para abordar duas séries desse trabalho. As análises demonstram que cada obra de arte instaura seus próprios modos de realização e que a partir disso se pretende elaborar de maneira mais aprofundada outros trabalhos que darão continuidade à pesquisa.

Palavras-chave: poética; Forma; Foto-performance; Máscara de Cabelo; Processo de criação.

Abstract:

This article presents an analysis of the creation process of the "Hair Mask," a work in progress, from the perspective of Poetics based on Luigi Pareyson and Paul Valéry. The investigation highlights the understanding of my creative process by revealing its own path of realization to the plastic result, expressed in photographic images. The analysis relies on the theoretical foundation of the concepts of abject according to Julia Kristeva (1982), disfigurement according to Georges Bataille and Eliane Robert Moraes (2002), and the concept of beauty related to the sculptural condition of hair according to Heather Hanna (2012) to address two series of this work. The analyses demonstrate that each work of art establishes its own modes of realization and that, from this, it is intended to elaborate in a more in-depth way on other works that will continue the research.

Keywords*: poetics. Form; Photo-performance; Hair Mask; Creative process.*

Introdução

O presente artigo aborda a pesquisa inicial de mestrado em artes que investiga o processo de criação de uma produção artística autoral que ganhou corpo após dois anos de sua experimentação. Trata-se de uma performance voltada para fotografia cujo objeto de

enquadramento é a “Máscara de cabelo”: uma ação que envolve cobrir o rosto com a própria extensão capilar enquanto revela um corpo feminino em sua nudez.

No primeiro ano desse período, a máscara foi tomando forma e foi performada no mesmo ambiente em que foi percebida uma queda significativa de cabelo em suas lavagens, o box do banheiro, local de máxima privacidade que se tornou, em parte, por essas circunstâncias, um local fértil para a imaginação. Assim, este mesmo local foi utilizado como ambientação da primeira série de foto-performances. Nelas o cabelo como motivo conduzia a experimentação em forma de máscara e adereços junto às composições corporais em um ambiente molhado. No ano seguinte, essas ações migraram para um ambiente seco; assim, busquei conduzir as ações a partir das possibilidades escultóricas com a extensão capilar, abordando a temática referente ao cabelo e à beleza feminina a partir dos penteados.

Esses dois exercícios mencionados acima discutiam temas ligeiramente distintos a partir de uma mesma estrutura formal básica. Foi visto que, apesar de haver diferenças nas escolhas de composição ao produzir as imagens dessas duas experimentações – em relação ao ambiente, ao uso de fios de cabelo soltos como adereços e à forma de manipular o cabelo envolto ao rosto – ambas partem da base formal com as três particularidades que estruturam a imagem: o cabelo, a máscara e o corpo feminino nu.

A partir disso, afirma-se possível que a máscara possa tomar várias formas – pois a ação de envolver o rosto a partir da extensão capilar tem caráter temporário, logo não é engessada em um objeto formado por uma matéria que garante sua independência da ação, como um artefato – implica-se também na sua condição informe, podendo adquirir qualquer forma imaginável. Desse modo, ela possui várias possibilidades de moldagem e de discussões, algo que se pretende elaborar com mais profundidade ao longo da pesquisa.

Embora seja possível assumir que esses dois anos citados foram tempo suficiente para amadurecer uma produção, baseado-se, por exemplo, no tempo em que uma dissertação de mestrado é produzida e concluída, o caráter experimental desses exercícios se mostrou muito mais intuitivo do que investigativo em primeira instância, durante o seu período de execução,

que nesse caso é anterior ao ano de início dos estudos no mestrado. Portanto, nessa fase inicial da pesquisa pretendo chamá-las de experimentações, exercícios de performance ou mesmo obras em processo, antes de obras de arte propriamente ditas. Isso deve-se também a ensinamentos importantes adquiridos nas disciplinas iniciais do curso da pós-graduação em artes.

Por isso, apesar das foto-performances investigadas nesta pesquisa estarem materializadas em imagens, podendo assim, a princípio, serem chamadas de obras de arte, elas fazem parte de um processo em curso. E é nesse quesito que reside a dificuldade de considerá-las obras de arte em termos de pesquisa, como algo que possui um resultado concluído, pois ainda que "prontas" para os olhos de um espectador, pessoalmente elas se aproximam mais de um exercício ou esboço de uma ideia em que busca-se a partir deles, ampliar as considerações dessas imagens iniciais do processo para além da aparência e materialidade, almejando alcançar um sentido mais profundo para a sua existência como produção artística e isso não poderia ser alcançado de outro modo senão pela investigação do seu processo de criação a nível prático e teórico.

Em um breve contraposto, aponto que ao longo dos estudos do assunto em minha graduação em artes plásticas foi possível verificar por exemplo, que existem muitas análises, complementadas por críticas de arte, de obras em suas configurações finais, ou mesmo uma descrição de como um artista ou grupo de artistas marcaram um período da história, com técnicas e temáticas relevantes de sua época abordadas em suas produções, ou seja, os movimentos artísticos e sua relevância na história da arte e da humanidade.

Entretanto, quando adentramos o universo da pesquisa, acredito ser necessário ir além e estudar não só a obra finalizada, mas o processo que resultou na obra. Esse conceito é defendido por Paul Valéry em sua definição de poética como um processo ativo, pessoal e criativo que lida com as escolhas, rejeições e tentativas que dialogam entre si para depois tomar forma (Valéry, 1991), além de defender esse processo como digno de valor, que se diferencia do valor atribuído à obra pelo espectador em sua fase final.

Além disso, julga-se importante analisar no fazer os aspectos que lidam com os problemas de constituição da obra, ou seja, como uma obra foi realizada, as escolhas de material, os conhecimentos técnicos expressos na forma como esse material foi manipulado para garantir a sua configuração final, assim, dando-se vida à obra. A esse conceito o filósofo italiano, Luigi Pareyson (1988), determinou como "estilo" do artista algo único, pessoal e irrepetível**,** pois para cada obra existe uma solução única para o seu desenvolvimento. Desse

modo, o estilo de um artista, segundo o autor, são os caminhos próprios encontrados para a sua resolução formativa.

Esses são dois dos conceitos que serão abordados para investigar o processo de criação da Máscara de cabelo, demonstrando pertinência na análise de todo o percurso, em especial a

base da minha criação iniciada de modo não convencional, utilizando materiais que não são próprios da arte tradicional, mas que puderam ser considerados válidos devido à quebra de barreiras alcançadas na arte contemporânea, trazendo a corporeidade como abordagem legítima. Assim, o cabelo, material corpóreo, tornou-se o meio para desdobramento da máscara e criou-se uma nova forma de expressão através do corpo, tornando-se, além da minha principal obra, meu objeto de investigação.

Antes de me aprofundar nas questões formais que integram a Máscara de cabelo como imagem e suas propriedades estéticas e conceituais que propõem um estilo à obra, será primeiramente abordado um conceito importante que pôde esclarecer o meu modo de fazer, a partir da teoria da formatividade de Pareyson (1988). Essa teoria foi apresentada em uma das primeiras disciplinas do mestrado para abordar o conceito de poética, do grego "*poiein*", que significa "fazer". Nesse sentido, o autor implica na descoberta do fazer em si mesmo, ou seja, em relação à realização de uma obra de arte, as ações voltadas à obra, em si mesmas, descobrem os próprios modos de fazê-la.

Esse conceito pode ser aplicado à abordagem das duas séries de máscara mencionadas, que serão divididas em duas seções distintas de modo a discutir com mais precisão os conceitos que adentraram cada uma das experimentações durante o seu fazer até resultarem em imagens.

1. Máscara#1: A figura misteriosa que evoca noções de abjeto

A primeira série de máscaras eu intitulei como Máscara#1 e nela, os atos de encobrir o rosto eram realizados dentro do box do banheiro. Esse ambiente molhado e íntimo foi circunstancial para definir o modo como a matéria seria abordada durante a confecção do trabalho, pois a presença da água permitia que a máscara possuísse o brilho e o caimento de um cabelo molhado. Além disso, o corpo como componente da ação utilizou-se da própria lógica da ação de tomar banho, ou seja, a naturalidade de se tomar banho nu. Junto a essas condições e ao estado do corpo, os fios longos, ondulados e naturalmente castanhos-escuros foram utilizados nessa experimentação a partir da própria extensão capilar e em forma de reapropriação dos fios provenientes da queda, algo que um dia pertenceu à cabeça.

Aqui, os modos de fazer envolviam uma experiência pessoal, surgindo de um sentimento de trauma pela percepção de perda excessiva de cabelo e do diálogo com a sua materialidade em dois estados diferentes. De modo a reapropriar-se desses fios, eles foram adornados como

parte do corpo novamente em outra configuração. A extensão do cabelo que emoldura o rosto, por seu longo comprimento, facilitou enrolá-lo em torno da cabeça, já os fios de queda tomaram a forma de um emaranhado de linhas escuras, emboladas e de difícil manipulação tanto secas quanto molhadas, embora a água e produtos de lavagem como shampoos e condicionadores tenham facilitado sua aderência à pele. Isso se deve à própria condição física do cabelo, tendo uma tridimensionalidade, rigidez e ao mesmo tempo flexibilidade, os vários fios juntos e acumulados se embolam e criam uma trama. Os produtos molhados dessa ação, portanto, servem como um 'aglutinante' temporário entre os fios e a pele.



Figura 1 - Série Máscara#1: sem título, foto-performance, 2021. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Dessa maneira, é possível verificar diante da dificuldade encontrada na manipulação da matéria que os modos de utilizar o cabelo foram sendo descobertos aos poucos, à medida que eu performava a máscara. A respeito das ações, elas tinham um modo de realização que dependia de alguns fatores, que serão denominados “estado de espírito” ao incorporá-los, e da condição de que o controle do registro pela câmera fotográfica não estaria nas minhas mãos, como artista, mas nas mãos da minha mãe, como cúmplice da ação. Essas condições foram essenciais para a realização da performance e contribuíram para o resultado esperado das imagens, pois a relação de intimidade tanto do espaço (banheiro da própria casa) quanto a relação entre mãe e filha garantiram a confiança entre artista e fotógrafa, o que, de algum modo, se refletiu no trabalho enquanto imagem.

Nessa imagem da figura 1, resultante da ação vê-se um corpo feminino nu, no qual o rosto está coberto com as madeixas escuras e onduladas, além dos chumaços de cabelos soltos que servem de adorno nos braços além da água que escorre entre os braços. Essa configuração primeira da ação durante o registro é tratada por esse artigo como a “forma formante” de Pareyson, ou seja, os procedimentos que deram forma à obra enquanto ela está em processo, nesse caso, lidava com a materialidade real do cabelo, enquanto a sua forma “formada” parte da mediação fotográfica e sua imagem digital. O “estado de espírito” mencionado anteriormente condiciona essa ação, pois por motivo da aproximação dos fios de cabelo ao rosto, a respiração e a visão se tornam limitadas, o que garante ao ato uma tensão relacionada ao esforço físico da respiração parcialmente bloqueada, além de lidar com a frequente queda de água que permeava os fios e ficava entre o rosto e o cabelo; isso de certa maneira traz a sensação angustiante e ao mesmo tempo limita a duração da performance. O próximo passo na formação desse trabalho era encontrar uma maneira de registrá-lo de maneira a captar todas essas tensões criadas ali.

Nessas primeiras experimentações não era esperado que as imagens alcançassem uma estética muito sofisticada, pois mais importante que sua aparência era sentir no decorrer da performance o que deveria ser feito. Posteriormente, os registros fotográficos escolhidos para formar a série de imagens foram aqueles que continham, além de uma impressão impactante, algo que revelasse uma nova identidade, obedecendo a um padrão aceitável de composição.

O resultado preliminar dessa experimentação revelou que a performance no banheiro possuía um caráter peculiar e misterioso. Isso foi atribuído a formação de fios escuros que encobria o rosto, apagando de certa maneira uma identidade que ali se ausentou, conceito trabalhado a partir de Bataille em Moraes (2002), porém, em contrapartida revelava um corpo feminino e jovem em um ambiente íntimo, levando a crer que essa outra identidade, nessa

configuração, poderia "viver" através de sua condição corpórea carnal, mas não como sujeito puramente "humano"[1].

Embora as noções de intimidade registradas por fotografias sejam comuns na história da arte, a exemplo da obra da fotógrafa americana Nan Goldin intitulada "*The Ballad of Sexual Dependency*" de 1986, utilizar como local de ação um ambiente de intimidade tão privado quanto o banheiro da casa e expor as imagens retiradas nesse local pode causar uma certa

[1] Segundo Leuris, citado por Moraes em "O Corpo Impossível" quando se introduz artifícios ao rosto de modo a ocultá-lo o sujeito por sua vez ganha a característica de inumano, como uma criatura mística: as sereias e as esfinges (MORAES, p.171, 2002)

estranheza. Por outro lado, a decisão de tornar essas imagens públicas suscita um movimento de identificação entre o espectador e a imagem através de um hábito comum entre os seres humanos, enquanto a estranheza habita em noções de abjeto proveniente da descaracterização do rosto pelos cabelos e pelos adereços feitos deles em sua fase "morta".

O abjeto no trabalho com as máscaras é corroborado pelos sentidos de repulsa provocados pelo cabelo em seu estado extracorpóreo em diálogo com a água que nesse ambiente, a princípio, teria a função de lavar as impurezas do corpo. Entretanto, a condição dessa performance pode ser compreendida por uma dinâmica que proporciona a repulsa e ao mesmo tempo um prazer estranho, segundo Julia Kristeva (1982), além de propor uma implicação do abjeto, não no sentido anti-higiênico, mas como aquele que pode desafiar as fronteiras entre o "eu" e o "outro" ameaçando a identidade e a ordem (Kristeva, 1982).

Análogo a esse conceito, Georges Bataille apresenta um estudo sobre a desfiguração humana e propõe as máscaras como a "encarnação do caos" (Bataille apud Moraes, p. 171, 2002), ao perturbar a ordem de figuração humana e aquilo que assegura a estabilidade, o rosto. Com isso pode-se afirmar que tanto a máscara feita de cabelo quanto os fios de cabelo adornados na pele, juntos, intensificam a perturbação dessa ordem que afeta a percepção de sujeito, mas ao mesmo tempo provoca a lembrança da fragilidade humana, pois entre as simbologias do cabelo tratadas neste trabalho, o paradoxo da vida e morte seria o mais evidente.

Os autores Bataille e Kristeva apontam fortemente a quebra da ordem por essas perturbações que a "desfiguração" e o "abjeto" proporcionam de forma simbólica; assim, os exercícios de performance com as máscaras de cabelo envolvendo a atribuição de identidade a algo que também pertence aos humanos retomam a lembrança da sua própria corporeidade e fragilidade. Essas características foram apropriadas no decorrer da análise da foto-performance

e, criando esse contraponto entre a morte e a vida, ela também demonstra que existe uma beleza no “caos” que a arte permite exercer, colocando os desejos e conflitos internos de uma artista em ordem, através de uma forma que transgride as noções tradicionais estéticas.

2. Máscara#2: O cabelo como símbolo de feminilidade e aceitação

Os exercícios de performance nas configurações acima mencionadas migraram para o ambiente seco e isso possibilitou discussões bem distintas sobre a Máscara, que, nesse caso, aborda o conceito de beleza feminina através da proposta de moldagem da extensão capilar em penteados. Essa foi uma solução criada para permitir a transição de ambientes e levantar temas de interesse do universo feminino. Esse desejo possui várias camadas psicológicas e autoetnográficas que podem ser analisadas de maneira mais elaborada adiante.

Ainda sobre a abordagem da formatividade, esse fazer criativo buscou soluções para a expansão do conceito de máscara, permitindo a sua moldagem em várias formas de penteados[2] e, portanto, adquire novos significados a cada modificação. Uma das soluções foi o deslocamento da ação de um local de intimidade plena, como um banheiro, espaço de limpeza pessoal, privado, para um “espaço em branco”. Esse novo espaço não possui definição clara de local, constituindo assim uma base neutra que permite uma leitura de imagem totalmente focada no diálogo do corpo com a máscara, enquanto o cabelo como veículo de transformação propõe discussões conceituais mais aproximadas das noções de identidade intrínsecas ao cabelo segundo a autora britânica Heather Hanna (2012).

Mudando esse cenário, a máscara poderia, por exemplo, aderir a uma indumentária, mas por razões pessoais do que, pretendia-se com o trabalho até então, haveria uma descaracterização da sua forma estrutural. Além disso, essa forma criada sobre os três pilares estéticos já mencionados poderia nessa fase ser percebida como um “organismo” próprio debatido por Pareyson (1993), possuindo suas próprias regras e amadurecimento, além de reforçar o estilo que foi criado especificamente para ela.

Digo amadurecimento, pois a máscara pôde sair do seu estado de relação íntima com o corpo e com o ambiente, acentuado pelo caráter privado da ação, e se abriu para uma nova etapa em que com a mesma configuração estética pôde existir em outros espaços e discutir novos conceitos.

Assim, esse “fundo branco” abrigou a elaboração dos penteados, formados pelos cabelos secos, adquirindo uma realidade mais usual com a utilização da textura natural dos meus fios cacheados. Essa prática teve o desafio de desenvolver diferentes tipos de penteados

buscando a aderência ao formato da cabeça e à velação do rosto. Aqui nessa etapa, também era previsto o desconforto das madeixas impedindo a visão e bloqueando parte da respiração por um determinado tempo, nesse caso, foi preciso lidar com o cheiro do próprio cabelo de maneira abafada e com uma visão limitada e parcial do meu entorno. Dessa maneira, as tensões criadas nesse ato ainda faziam presente a sensação angustiante de sufocamento, ao passo que o corpo ganhava liberdade de movimentos, ao não, utilizar-se os fios soltos como adorno nos braços e outras partes do corpo.



Figura 2 - Série Máscara#2: Sem título, fotoperformance, 2022. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Em relação ao cabelo como matéria tridimensional, é pertinente expor a qualidade escultórica do cabelo defendida por Heather Hanna, pois, segundo a autora, sua condição

permitiria a sua existência em trabalhos de arte de caráter menos bidimensional e mais instalativo (Hanna, 2012). Porém, nesse caso, a materialidade real do cabelo foi mediada para uma condição gráfica através da fotografia.

Em níveis estéticos, a manipulação tridimensional do cabelo no rosto foi produzida nas condições de mulher comum, realizando um penteado em seus próprios cabelos, sem as habilidades refinadas de uma artista escultora. A dificuldade presente nessa façanha, ao invés de estar atribuída à falta de habilidade, se justifica pelo impasse de produzir algo de manipulação complicada como os fios capilares em torno do rosto com a visão oclusa, deixando esclarecido que tal façanha não foi realizada com o auxílio de terceiros na modelação dos penteados e sim no registro das ações, ainda pelo núcleo familiar composto por duas mulheres, mãe e irmã da artista.

Nesta fase inicial as ideias para os penteados também foram tomadas de forma intuitiva, mas além da formação do cabelo em máscara existia uma intenção de criar diferentes composições de imagem com as disposições do corpo em relação a câmera – não mais aderindo os fios soltos como adorno, visto em Máscara#1 – e experimentar os recursos técnicos de captação da luz, permitindo fotografias com cores diferentes, a partir da modificação do ISO e o balanço de branco.

As imagens registradas dessas ações foram escolhidas conforme a estética nesse caso específico e tinham o objetivo de ressaltar a beleza do cabelo. Como toda obra de arte que procura seu modo de fazer, essa utilizou-se de motivos históricos pessoais, envolvendo traumas e aceitações para dar ênfase a um formato singular de execução da obra. Embora a relação pessoal com o cabelo tenha passado por um período complicado, que atravessou cerca de 15 anos de negação e frustração quanto a sua condição natural de cabelo cacheado com suas particularidades que não se adequeavam ao padrão estético da época e, portanto, limitavam as condições de cuidado aliadas a falta de conhecimento. Entretanto, alisá-lo quimicamente ou mecanicamente nunca foi uma opção, pois não existia a intenção de enquadrar-me no padrão, mas tornar o cacho bonito e apresentável.

O sentido de “trauma” declarado acima reflete uma luta para manter os cabelos naturais cacheados crescendo com a constante aversão ao cacho e ao crespo[3] no final dos anos 90, visto que um dos ideais de beleza feminina nessa época e por mais alguns anos posteriores, era a mulher de cabelo liso.

Essa realidade foi mudando conforme as redes sociais tomaram força em 2010 e as informações a respeito de autoaceitação puderam ser divulgadas de modo mais eficiente com um alcance maior que as mídias culturais convencionais, apontadas por Lídia Matos (2016). Entretanto, as vivências de períodos importantes de crescimento nessa sociedade, como as fases da infância e adolescência que moldam o caráter e a autoestima do indivíduo, trouxeram para a fase adulta a lembrança desse período de infortúnio e alavancaram o desejo de expressar a minha identidade na qual ganhou um patamar inusitado no final da graduação em artes com o surgimento da performance com a Máscara.

[3] A aversão ao cabelo crespo está associada a uma problemática mais complexa que engloba as práticas de racismo. Essa temática não será tratada por esse artigo, mas dialoga com o argumento de que apesar do tema se tratar de uma pessoa branca, o ideal de cabelo liso era válido para os dois casos em diferentes graus, no contexto mencionado.

Resultado e Discussões

A compreensão da Máscara de cabelo e seus primeiros formatos já foi discutida de maneira mais autobiográfica em outras análises de seu processo, porém, no presente artigo houve uma necessidade de uma abordagem mais detalhada das diferenças de uma série da outra a fim de apresentar a sua versatilidade, visto que as duas séries possuem distinções claras mesmo se originando do mesmo núcleo.

Esse aspecto da performance criada é um campo fértil para diversas outras ramificações do mesmo trabalho. Dessa forma, a primeira fase de pesquisa foi assegurada pela construção de uma base teórica que pretende auxiliar as ideias que irão se expandir para que seja possível pouco a pouco elaborar de maneira mais precisa os fundamentos que constroem a linha de raciocínio que envolve a poética no trabalho com as máscaras visando a formação plástica visual do trabalho, defendida por Valéry como “a obra do espírito” (p.188, 1991).

Da mesma maneira, um conceito importante adquirido nas aulas da disciplina “Linguagens e Processo em Arte e Cultura” a partir das citações de Sandra Rey e Jean Lancri (2002) é que a experiência estética nunca começa pelo início, mas sempre pelo meio, no sentido de observação da obra, pois o meio que normalmente é acessado apenas pelo artista estabelece a relação afetiva com a obra.

Assim, nas análises das Máscara#1 e Máscara#2 percebe-se que a chave das descobertas dos modos de fazer que se fundamentam na tentativa e erro na formação delas está presente em sua trajetória, pois é no durante que estão as questões do trabalho que devem ser solucionadas a partir de uma conexão sensível com o que está sendo feito.

Esse conceito fundamentado por Pareyson, posto em prática e em compreensão profunda, promove um ganho de experiência e implica na constante evolução do artista assim como da sua própria arte. Existem motivos bem claros que demonstram a necessidade de focar a atenção no fazer, pois a dinâmica criada entre o fazer do artista e a obra em formação obedece leis próprias segundo o autor. Nestas leis, quem rege a conduta é a obra, o artista a executa segundo a sua experiência e intuição. Como exemplo, a minha própria produção atesta que as expectativas resididas no objeto que deseja ganhar corpo enquanto está somente no campo das ideias não são totalmente atingidas quando elas passam a ser materializadas.

Isso se deve ao estado de ocasionalidade que a obra em formação permite. O artista mais bem preparado, com esboços prontos e estudados, com toda a habilidade e os materiais corretos,

pode durante a criação mudar de ideia ou se ver diante de um problema que deve ser solucionado de uma forma não planejada e isso, ao invés de causar danos ou algum tipo de insatisfação, enriquece a obra.

Do mesmo modo, a performance da Máscara que precisou da sua incorporação para ganhar vida não tinha o controle pleno do que era ou não enquadrado na câmera para assim se tornar exatamente aquela imagem específica desejada, foi preciso confiar na câmera e na movimentação que eu realizava com o corpo e no que isso poderia alcançar com base no que se propôs como significado em sua forma visual.

O resultado preliminar das duas experimentações abordadas nesse artigo demonstra a necessidade de prestar a devida atenção aos modos de se fazer arte, cujas análises podem servir como embasamento para produções posteriores.

Conclusão

Diante do que foi abordado a respeito da versatilidade da performance com máscaras de cabelo, esse trabalho de pesquisa deve estabelecer a investigação de conceitos muito claros que suportem as intenções de realizá-la.

Primeiro, a respeito da condição da performance enquanto ato de mascarar que poderia confundir-se com um objeto artístico no sentido de artefato. Acho pertinente elaborar uma investigação que aborde esses dois conceitos de maneiras bem distintas para que não haja dúvidas quanto à sua leitura, no caso da temática vigente.

Segundo, a respeito dos simbolismos do cabelo, que é abordado em muitos campos do saber e possui uma vasta iconografia na história da arte. Julga-se importante definir quais simbolismos a Máscara de cabelo discute, portanto, os referenciais teóricos a respeito do tema estão sendo ampliados para outros autores como Michelle Perrot e a autora do "Mito da Beleza", Naomi Wolf.

Em terceiro lugar, as questões ligadas à corporeidade também interessam à pesquisa, no sentido do corpo que dá suporte à máscara, o cabelo como material corpóreo e as atribuições simbólicas do corpo feminino abordando a leitura que se faz desse corpo na história da arte, discutida por John Berger em "Modos de Ver" (1999).

Unindo essas problemáticas, é possível perceber um avanço na pesquisa quanto às lacunas que aos poucos serão preenchidas, além da aplicabilidade dos conhecimentos teóricos que fundamentam o processo de criação do trabalho através da análise poética.

Assim, o desenvolvimento de novas experimentações com a máscara poderá estabelecer novas discussões sobre sua criação à medida que esse ato avança em seus modos de fazer simultaneamente à progressão das habilidades artísticas empregadas na performance, desse modo, pretende-se alcançar os meios de tornar essa ação uma obra de arte bem estruturada em suas bases conceituais e estéticas.

[2] A definição de penteado utilizada é a do dicionário Michaelis: definição 1 "Arranjo ou disposição dos cabelos" e não a definição 2 "maneira de pentear-se". Fonte disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/penteado/

Referências

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; PPGAV/IA/UFRGS, 2002. Acesso em: 27 de agosto de 2025

HANNA, Heather J. Women Framing Hair: Serial Strategies in Contemporary Art. 2012. PhD Thesis — The Open University. Disponível em: https://oro.open.ac.uk. Acesso em: 26 de agosto de 2025.

Kristeva, J. Powers of horror. An Essay on Abjection. Nova York: Columbia University Press. 1982. Acesso em 27 de agosto de 2025

MATOS, Lídia. Transição capilar como movimento estético e político. Anais do I Seminário Nacional de Sociologia da UFS, 2016. Acesso em 27 de agosto de 2025

MORAES, Eliane Robert. O Corpo Impossível: A decomposição da Figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2002. Acesso em 18 de agosto de 2025

PAREYSON, Luigi, 1918·1991. Estética: Teoria da formatividade I Luigi Pareyson ; tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. Acesso em 23 de agosto de 2025.

VALÉRY, Paul. Variedades. São Paulo: Iluminuras, Projetos e Produções Editoriais Ltda 1991. Acesso em 28 de agosto de 2025.

Mudando Estruturas: O Modernismo Altera o Papel das Urdiduras na Tapeçaria

Changing Structures: Modernism Alters the Role of the Warp in Tapestry

Beatriz de Carvalho Fortes (FAAC/UNESP)
Francine Ferreira de Nardi Golia (FAAC/UNESP/CAPES
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte (FAAC/UNESP)

Resumo:

Tradicionalmente, a urdidura de uma tapeçaria é apenas um suporte para a trama, responsável pelas delicadas imagens tecidas. Com o crescente reconhecimento das técnicas têxteis como arte e da inovação técnica de artistas franceses e poloneses nas décadas de 1950 e 1960, a urdidura começa a adquirir um novo papel, como exemplificado na obra da artista Sheila Hicks.

Palavras-chave: modernismo; Artes têxteis; Tapeçaria; Urdidura.

Abstract:

Traditionally, the warp in tapestry is merely a support for the weft, which creates the delicate woven images. With the growing recognition of textile work as art and the technical innovations of French and Polish artists in the 1950s and 1960s, the warp begins to acquire a new role, as exemplified in the work of Sheila Hicks.

Keywords: *modernism; textile arts; tapestry; warp.*

Introdução

A Arte Moderna questionou, ignorou, subverteu ou simplesmente jogou fora quase todas as tradições e convenções artísticas. Em particular, o campo das técnicas têxteis é revolucionado: obras planas saltam para ocupar o espaço tridimensional e a representação pictorial é ampliada para incluir o abstracionismo, de forma que o têxtil deixa de ser meramente decorativo e técnico para ser visto como um campo artístico (WELLS, 2019). Estas mudanças foram catalisadas pelas Bienais de Tapeçaria de Lausanne e, por tanto, este artigo focará nesta técnica.

O termo tapeçaria é coloquialmente usado para cobrir técnicas que variam da tapeçaria tecida aos bordados usados para revestir assentos, ou seja, quaisquer tecidos decorativos mais pesados. Assim, é necessário buscar uma definição mais precisa da técnica. Anni Albers, no seu livro *On Weaving* (1974), define tapeçaria no sentido mais estrito como:

> (...)*the term refers to a technique of weaving, or variation of it, where a weft thread, covering the warp completely, passes only over the surface of those sections of the weaving that are to be built of it. The thread then interlocks at the borderlines, either with neighboring weft threads that meet it or with a warp thread, before turning back, after a change of shed, into its own field.* (ALBERS, 1974, pg 66)[100]

De acordo com essa definição, a urdidura da tapeçaria tem papel meramente de suporte para a trama, não sendo sequer vista na peça final. Tradicionalmente, a urdidura era montada com fios de algodão ou linho (SOROKA, 2011), escolhidos pela resistência e pelo diâmetro, de forma utilitária.

É essa definição que será questionada no Modernismo pela *Fiber Art*. A urdidura deixa de ser um suporte invisível para fazer parte da composição visual da obra. Isso foi explorado com urdiduras aparentes, com a mudança de direção de seus fios ou mesmo com obras que eliminam a trama.

A Tapeçaria em seu Contexto Histórico

Do alto dos Andes às planícies da China, técnicas de tapeçaria são encontradas ao redor do mundo. No entanto, devido à perecibilidade do têxtil, é difícil reconstruir os primeiros momentos da evolução da técnica. Os fragmentos mais antigos encontrados datam de cerca de 1400 AC, no túmulo do faraó Tutmés III (SOROKA, 2011). No entanto, não se sabe se foram

[100] (...) o termo se refere a uma técnica de tecelagem, ou uma variante desta, onde um fio da trama, cobrindo completamente o fio da urdidura, passa apenas pela superfície daquelas seções que serão compostas pelo mesmo. O fio, então, entrelaça na fronteira com o fio vizinho da trama ou com um fio da urdidura, para então mudar de direção e, com uma mudança da cala, volta para sua própria seção.

tecidos no Egito ou importados de outras regiões, como a Mesopotâmia. Mesmo as evidências escritas são muitas vezes pouco elucidativas, referindo-se a tecidos pictóricos, mas não deixando claro se são bordados, pintados ou produzidos por outras técnicas.

Na Europa, os séculos XIV e XV são marcos na história da tapeçaria, especialmente nas regiões da França, Flandres e Países Baixos. Neste período, a tapeçaria não era apenas utilitária, retendo calor em cômodos com paredes de pedra e fornecendo isolamento acústico, como também era considerada umas das formas de arte mais elevadas (CAMPBELL, 2008). Embora alinhada com os ideais estéticos da época, contava também com recursos visuais próprios, como os campos de *mille fleures* (mil flores), onde os espaços, ao redor das figuras principais era preenchido com uma grande quantidade de pequenas flores, muitas vezes com sentidos simbólicos, como na série Tapeçarias do Unicórnio (Figura 1) (THE MET, s.d.).

Essas tapeçarias eram objetos de luxo de altíssimo valor. Em alguns inventários reais, tapeçarias de seda com fios metálicos eram os itens de maior valor, por uma boa margem. Esse valor vinha dos materiais, especialmente os fios metálicos que podiam aumentar o valor de uma peça até vinte vezes; pela mão de obra especializada, dado que um tecelão conseguiria tecer apenas meio metro quadrado de uma tapeçaria de lã fina; e pela qualidade artística alcançada, onde os melhores trabalhos alcançavam sutilezas de textura e sombreamento, pela cores usadas e pela variação de espessura e material dos fios (CAMPBELL, 2003).



Figura 1 - “O Unicórnio Descansa no Jardim” - Sem Atribuição, 1495–1505. Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467642

No Renascimento, entretanto, o papel do tecelão muda. Os cartões (imagens em tamanho real da tapeçaria, usada para guiar a tecelagem) passam a ser produzidos por artistas como Toussaint Dubreuil e Simon Vouet, reduzindo o papel do tecelão para apenas um artesão, reproduzindo o trabalho de outros. Não era incomum que os cartões fossem produzidos em Paris e enviados para oficinas especializadas em Antuérpia e Oudenaarde. Além da perda de prestígio dos tecelões, isso leva a uma maior conformidade visual à estética da pintura.

Esse padrão é mantido até o século XVIII. A gradual mudança de estilo, valorizando cortinas leves de seda e papeis de parede, levou ao fechamento da maior parte das manufaturas de tapeçaria, inclusive as holandesas, na segunda metade do século. As manufaturas francesas perduraram mais, devido ao estilo Rococó e ao trabalho de Boucher, assim como a fábrica de Santa Bárbara, na Espanha, especialmente com as imagens produzidas por Goya. No entanto, as grandes tapeçarias eram relegadas a funções de Estado ou a salas dedicadas a peças históricas nos palácios de grandes famílias (CAMPBELL, 2008).

Assim, a tapeçaria entra em um período de decadência. As grandes manufaturas de Gobelin e Aubusson eram responsáveis pela manutenção das peças históricas do acervo francês e também produziam tapeçarias baseadas nos cartões clássicos, com imagens campestres, porém com uma demanda insignificante, por não serem mais adequadas ao gosto vigente, pelo tamanho e pelo custo de produzir as imagens detalhadas elaboradas com milhares de cores (REES, 2025).

Este cenário apenas vai mudar na década de 1950, quando Jean Lurçat renova a produção francesa. Para adequadas a produção da oficina Gobelin aos novos tempos, ele propôs um novo estilo, trabalhando em escala menor, mais adequadas às casas e escritórios modernos, e novos desenhos, mais simples e uma palheta de cor muito reduzida, de apenas algumas centenas de cores, porém com muito mais vibrância, reduzindo o custo e o tempo de produção. Ele usou tanto obras suas como de artistas da época como Picasso, Matisse e Klee (SURETTE, 2023). Lurçat também foi responsável por organizar a Bienal de Lausanne, que prestou credibilidade à tapeçaria como expressão artística e objeto para colecionadores sérios.

Ao mesmo tempo, na Polônia, o cenário era bem diferente. Se a produção francesa era formalizada em oficinas especializadas em replicar imagens clássicas, na Polônia, a tecelagem era parte da educação artística (REES, 2025). No entanto, a Segunda Guerra dizimou a infraestrutura do país e materiais artísticos eram escassos, levando artistas a explorar outras formas de expressão e materiais, levando-os a quebrar muitas das antigas regras do meio têxtil. Muitos destes artistas e tecelões migraram para os EUA e Canadá (SURETTE, 2023), levando

consigo suas inovações técnicas e estéticas.

A Urdidura no Modernismo

O modernismo é caracterizado pelo questionamento de paradigmas e fundamentos. Assim, não é de se surpreender que o trabalho têxtil passe por grandes mudanças nesse período, descendo da parede, assumindo a tridimensionalidade e ampliando seu potencial expressivo. Essa nova abordagem também atinge a urdidura da tapeçaria, que passa de suporte para parte integrante da obra, sendo pensada e trabalhada com a mesma relevância da trama. Essa mudança pode ser observada em obras como *Tresses Jaunes* (Figura 2) de Herman Scholten (1969), nas quais a urdidura perde sua orientação meramente vertical e se desloca horizontalmente, transformando a tapeçaria tradicionalmente retangular em um grande entrelaçado (Figura 3).



Figura 2 - "*Tresses Jaunes*" - Herman Scholten (1932-), 1959. Fonte: https://collections.madmuseum.org/objects/509/tresses-jaunes?ctx=1d96774674144e972f2b1c1a1d2899bed852f28b&idx=0

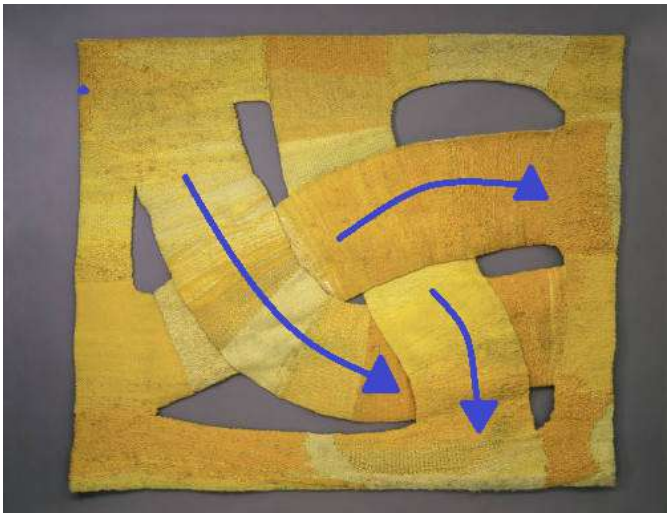


Figura 3 - movimentação da urdidura na obra "*Tresses Jaunes*" - Herman Scholten (1932-), 1959. Fonte:

https://collections.madmuseum.org/objects/509/tresses-jaunes?ctx=1d96774674144e972f2b1c1a1d2899bed852f28b&idx=0, setas acrescentadas pela autora.

No Brasil, Zoravia Bettiol explora tramas incompletas, deixando a urdidura aparente, como na obra Intermezzo (Figura 4). A urdidura usada é coordenada com a trama, seguindo a mesma escolha de cores e não mais uma estrutura escolhida simplesmente pelas características técnicas do fio. Lenore Tawney também explora esse conceito, porém escolhendo uma urdidura bastante leve, quase invisível, de forma que as figuras da trama incompleta parecem quase flutuar (Figura 5).



Figura 4 - "*Intermezzo*" - Zoravia Bettiol (1935-), 1977. Fonte: https://acervo.macrs.rs.gov.br/acervo-macrs/intermezzo/



Figura 5 - *"Yellows"* - Lenore Tawney (1907–2007), 1958. Fonte: https://www.artic.edu/artworks/117468/yellows

Peter Collingwood vai ainda mais longe na sua série *Macrogauze*. Trabalhando com teares especialmente construídos, sua urdidura expande para ocupar o espaço tridimensional e a trama é reduzida à função de firmar a urdidura e conectá-la a suportes metálicos (HOWELL, s.d.).

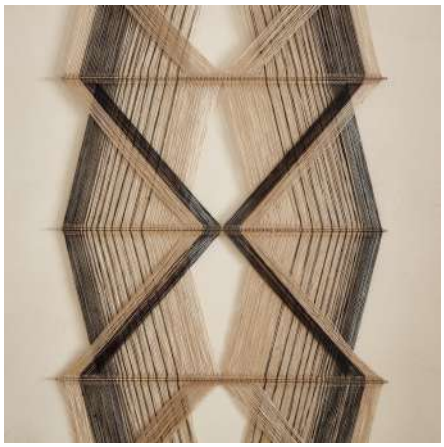


Figura 5 - M92. NO. 40 - Peter Collingwood (1922-2008), 1968. Fonte: https://www.fosterandgane.com/art/other-wall-art/a-large-model-92-macrogauze-wall-hanging-by-peter-collingwood-1922-2008

Analisando de forma não exaustiva a produção do período, surge uma grande quantidade de artistas explorando a urdidura de formas não tradicionais. Jane Kidd no Canadá explora a

técnica da manipulação da urdidura para criar obras com relevos tridimensionais (SURETTE, 2023). Olga do Amaral produz *Entrelajado en Naranja y Gris* em 1969 (AMARAL, 2025) onde a trama parece criar uma nova urdidura em maior escala. No Brasil, além de Zoravia Bettiol, Jacques Douchez entre outros, também usaram a urdidura para criar espaços negativos ou de outras formas inovadoras.

Apesar desta mudança radical no papel da urdidura, pouco foi escrito sobre o assunto. Por exemplo, Maria Isabel Gradim (2018), coloca que a urdidura era uma nova técnica a ser explorada na década de 1970 e identifica 5 artistas brasileiros trabalhando com técnicas comourdidura exposta porém não elabora quais técnicas seriam ou como e porque os artistas as adotaram. Similarmente, no perfil da tecelagem contemporânea canadense *Prairie Interlace* (2021), apesar de colocar que a artista Jane Kidd manipulava a urdidura para criar formas tridimensionais, o assunto não é explorado mais a fundo.

O livro *Tapestry With Pulled Warp* (2024) da artista e professora Susan Iverson é uma exceção. Baseado na própria produção da autora, explora os conceitos técnicos para formar tapeçarias tridimensionais pela construção de uma trama com recortes vazados e, depois da peça ser retirada do tear, a urdidura é puxada, de forma a forçar a trama a ocupar os espaços vazios e criando volume. Esse livro, no entanto, tem um enfoque prático e não aborda o histórico deste tipo de técnica.

Estudo de Caso: Sheila Hicks

Dentro deste contexto, destaca-se a artista Sheila Hicks (1934-). Seu olhar diversificado aos têxteis a posicionou no centro do crescente movimento *Fiber Art* entre as décadas de 1960 e 1970, reconhecendo novas possibilidades para materialidades flexíveis a partir de experimentações com fibras naturais e uso de cores distintas. Rompendo limites tradicionais da tapeçaria, a artista procura trabalhar em múltiplas escalas: desde a delicada Rug (1965), uma pequena composição tecida à mão, às tapeçarias murais e esculturas têxteis como Escalade Beyond Chromatic Lands (2016-17), de modo que suas obras escultóricas e tridimensionais subvertem convenções, criando estruturas que parecem diluir fronteiras entre o espaço físico e simbólico do ambiente (Gardner, 2020).

Sheila Hicks (1934-) compreende o têxtil como uma linguagem universal por ser um elemento presente em todas as culturas sendo elemento de expressão simbólica e da vida cotidiana. Motivada pelo interesse em estruturas, formas e cores, Hicks busca experimentar fios e técnicas como métodos alternativos de fabricação escultural.

Sheila Hicks continua, até hoje, explorando as possibilidades expressivas dos têxteis

utilizando lã, linho e fios sintéticos. Mais do que continuar desenvolvendo uma técnica específica, Hicks orienta sua prática pela incessante curiosidade e criatividade motivadas pelo prazer intrínseco do fazer, como costuma afirmar: “Não quero fazer algo que sei fazer. Quero fazer algo que não sei fazer” (Gardner, 2020), demonstrando que o têxtil deixa de ser suporte e se torna uma forma de existência.

Conclusão

A grande explosão das artes têxteis na década de 1960, com o reconhecimento do meio como forma de expressão artística e a divulgação das técnicas, levou a uma renovação da linguagem e à experimentação com os elementos da tapeçaria. Parte desta experimentação se deu com a urdidura, elevando-a a elemento relevante ou até mesmo principal na obra de diversos artistas ao longo das décadas subsequentes. Esse aspecto da técnica foi pouco explorado na literatura, sendo normalmente mencionado de passagem.

Como um de apenas três elementos da tecelagem (junto com a trama e a interseção dos fios) identificados por Anni Albers, isso parece uma grave lacuna no estudo das artes têxteis. Entendendo a urdidura como elemento relevante e parte do poder expressivo da técnica abre diversas frentes de estudo: análise do uso dessas técnicas na obra de determinado artista, visões panorâmicas de determinado período ou exibição, categorização de diferentes técnicas de manipulação da trama, entre outras.

Referências

ALBERS, Anni. On Weaving. Middleton: Wesleyan University Press, 1974

AMARAL, Olga. Olga de Amaral, Artworks, [s.d.]. Disponível em: <https://olgadeamaral.art/artworks/>. Acesso em 09 de set. 2025.

ART INSTITUTE OF CHICAGO. Yellows. Disponível em <https://www.artic.edu/artworks/117468/yellows>. Acesso em 12 de nov. de 2025.

CAMPBELL, Thomas P. How Medieval and Renaissance Tapestries Were Made, 2008. Disponível em <https://www.metmuseum.org/essays/how-medieval-and-renaissance-tapestries-were-made>. Acesso em 17 de set. 2025.

CAMPBELL, Thomas P. European Tapestry Production and Patronage, 1600–1800, 2003. Disponível em <https://www.metmuseum.org/essays/european-tapestry-production-and-patronage-1600-1800>. Acesso em 17 de set. 2025.

FOSTER AND GANE. Macrogauze Wall Hanging by Peter Collingwood. Disponível em <https://www.fosterandgane.com/art/other-wall-art/a-large-model-92-macrogauze-wall-hanging-by-peter-collingwood-1922-2008>. Acesso em 12 de nov. de 2025.

GARDNER, Andrew. Sheila Hicks. Museum of Modern Art, [s.d.]. Disponível em:

https://www.moma.org/artists/2631-sheila-hicks&gt. Acesso em: 15 set. 2025.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. Tapeçaria no Brasil nas Décadas de 1960 e 1980. Tese (mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 243. 2018.

REES, Linda. The emergence of contemporary tapestry: An overview, 2023. Disponível em: <https://americantapestryalliance.org/wp-content/uploads/2023/06/8-Emergence-of-Contemporary-Tapestry-Rees-2.pdf>. Acesso em 09 de set. 2025.

SOROKA, Joanne. Tapestry Weaving: Design and Technique. Ramsbury: The Crowood Press, 2011.

HICKS, S. My encounters with Anni Albers, 2018. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/anni-albers-sheila-hicks&gt>. Acesso em: 15 set. 2025.

LAFFER, Christine. Fiber Arts and Tapestry: 1960 to 1986 in the United States. Disponível em <https://americantapestryalliance.org/wp-content/uploads/2023/06/5-Fiber-Arts-and-Tapestry-Laffer.pdf>. Acesso em 10 de set. 2025.

MACRS. Intermezzo, [s.d.]. Disponível em <https://acervo.macrs.rs.gov.br/acervo-macrs/intermezzo/>. Acesso em 12 de nov. de 2025.

MARGARET HOWELL. Peter Collingwood Macrogauze Wall Hangings, [s.d.]. Disponível em <https://www.margarethowell.co.uk/pages/peter-collingwood-macrogauze-wall-hangings?srsltid=AfmBOoptWfDrA-Zf4v4EvWEe19XmoGklOpRkzRaJa1CtB_YQgHVGhzOo>. Acesso em 23 de jan. 2026.

THE MET. The Unicorn Rests in a Garden, [s.d.]. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467642>. Acesso em 12 de nov. de 2025.

MUSEUM OF ART AND DESIGN. Tresses Jaunes, [s.d.]. Disponível em <https://collections.madmuseum.org/objects/509/tresses-jaunes?ctx=1d96774674144e972f2b1c1a1d2899bed852f28b&idx=0>. Acesso em 12 de nov. de 2025.

SURETTE, Susan. Living and Liveable Spaces: Prairie Textiles and Architecture. In: HARDY, M.; LONG, T; KRUEGER, J. Prairie Interlace: Weaving, Modernisms, and the Expanded Frame, 1960-2000. Alberta: University of Calgary Press, 2023.

WELLS, K. L. H. Weaving Modernism: Postwar Tapestry Between Paris and New York. New Haven: Yale University Press, 2019.

Entre a Arte e a Topografia: sentidos de uma aproximação ambivalente

Between Art and Topography: meanings of an ambivalent approach

André Magnago Alves (Pesquisador Indepedente)

Resumo:

O presente texto investiga um processo pessoal de criação em artes visuais centrado na elaboração de matrizes para gravura em forma de cilindros e cones. Para a análise desse processo, mobiliza-se o termo "topografia" como operador teórico. Em sua acepção histórica, a topografia refere-se à descrição detalhada de um lugar, o que permite associar as imagens apresentadas a uma cartografia afetiva vinculada à experiência do artista. Paralelamente, é acionado um sentido geométrico do termo – o estudo e a descrição das superfícies externas dos sólidos geométricos –, concernente à elaboração das matrizes. Localiza-se aí uma noção ambivalente de topografia, que encontra precedentes na História da Arte, como a Coluna de Trajano e o Mapa do Inferno de Botticelli. A obra de Magnago desloca esse uso ambivalente, articulando-o a um modo de percepção constituído pela experiência.

Palavras-chave: topografia; Topografia geométrica fenomenologia da percepção; Processo criativo; Gravura contemporânea.

Abstract:

This text investigates a personal process of creation in the visual arts centered on the production of printmaking matrices in cylindrical and conical forms. For the analysis of this process, the term "topography" is mobilized as a theoretical operator. In its historical meaning, topography refers to the detailed description of a place, which allows the images presented to be associated with an affective cartography linked to the artist's experience. In parallel, a geometric sense of the term is activated — the study and description of the external surfaces of geometric solids — directly related to the making of the matrices. An ambivalent notion of topography thus emerges, finding precedents in Art History, such as Trajan's Column and Botticelli's Map of Hell. Magnago's work displaces this ambivalent use, reinscribing it within a perceptual regime grounded in lived experience.

Keywords: topography; geometric topography; Phenomenology of perception; Creative process; Contemporary printmaking.

Introdução

O presente texto investiga um processo pessoal de criação em artes visuais centrado na elaboração e confecção de matrizes de gravura em formatos não convencionais. Iniciado em 2006, esse processo teve como ponto de partida o uso de matrizes cilíndricas de madeira para a produção de xilogravuras por impressão contínua e, mais recentemente, estendeu-se ao emprego de matrizes cônicas, capazes de gerar impressões circulares. Ao se distanciarem das matrizes de superfície plana tradicionalmente associadas à gravura, tais experimentações buscam explorar as potencialidades tridimensionais e volumétricas das matrizes.

A reflexão proposta toma o termo *topografia* como operador teórico capaz de estabelecer pontes conceituais com esse processo específico de criação.[101] Partindo da constatação de que o termo passou por ampla evolução semântica ao longo dos séculos, o artigo concentra-se em dois de seus sentidos recorrentes: a topografia entendida como descrição e representação de um lugar, associada historicamente ao campo empírico e geográfico; e a topografia compreendida como o estudo ou a descrição das formas externas dos sólidos geométricos, vinculada a procedimentos de mapeamento e projeção formal.

A identificação dessa ambivalência permite situar o processo artístico analisado em diálogo com certos artefatos da história da arte que, embora distantes temporal e culturalmente, mobilizam concepções análogas de descrição espacial e formal. Nesse sentido, o artigo toma como antecedentes exemplares a Coluna de Trajano e a ilustração do Inferno de Dante realizada por Sandro Botticelli, obras que articulam, cada uma à sua maneira, procedimentos de inscrição narrativa sobre superfícies tridimensionais específicas.

Na sequência, o texto apresenta imagens resultantes do processo criativo desenvolvido pelo autor, compreendidas não como representações ilustrativas da paisagem, mas como construções visuais vinculadas à experiência sensível de um lugar – sua paisagem específica. A partir dessa perspectiva, busca-se refletir sobre como tais obras se diferenciam tanto da descrição factual do mundo visível quanto da formalização conceitual de um mundo imaginado, situando-se em outro campo no qual a topografia opera como mediação entre forma, espaço e experiência.

[101] A aproximação entre o processo de instauração de matrizes cilíndricas e cônicas e o trabalho do topógrafo foi inicialmente sugerida durante a defesa da dissertação do autor, realizada em março de 2025, quando, em suas considerações finais, a orientadora Prof.ª Dr.ª Cláudia Maria França da Silva apontou tal convergência. A reflexão suscitada por essa observação foi posteriormente aprofundada no contexto da chamada pública do XII Poéticas, ES 2025 – Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação nas Artes, que motivou a sistematização das questões aqui discutidas.

1. Topografia

O termo eleito para estabelecer uma ponte teórica com a produção em artes visuais aqui analisada passou por uma longa evolução semântica, acumulando ao longo do tempo um caráter marcadamente multivalente. Originalmente associado a práticas técnicas de descrição espacial, o conceito de topografia foi progressivamente deslocado para outros domínios do conhecimento, assumindo sentidos distintos conforme os contextos históricos e disciplinares em que foi empregado.

Para os fins deste artigo, serão considerados dois desses sentidos. O primeiro corresponde à acepção etimológica e histórico-geográfica do termo, tradicionalmente vinculada ao seu uso clássico. O segundo diz respeito à acepção mobilizada no campo dos estudos da geometria, na qual a topografia se afasta do levantamento empírico do espaço físico e passa a designar procedimentos de descrição formal.

Em sua acepção histórica, a palavra topografia remetia à "descrição de um lugar", derivando do grego *topographía*, formada pela junção de *tópos* (lugar) e *gráphein* (escrever, descrever, traçar). Tal definição aponta para um domínio empírico, geográfico e ontológico, abrangendo a descrição detalhada da superfície terrestre, de suas formas naturais e artificiais, bem como o levantamento de terrenos com a indicação de relevo, altitudes, cursos d'água, construções, entre outros elementos.

Dentro dessa lógica, os mapas podem ser compreendidos como artefatos topográficos por excelência. Contudo, ao observarmos mapas muito antigos, anteriores às convenções internacionais que vieram a padronizar a cartografia moderna, torna-se evidente que eles não se limitam à representação objetiva do espaço. Ao contrário, configuram-se como objetos que articulam visões de mundo específicas, condensando valores culturais, imaginários simbólicos e tradições próprias de cada sociedade. O mapa de Juan de la Cosa (FIGURA 1), datado de 1500 e frequentemente apontado como o primeiro mapa-múndi europeu a registrar o continente americano, constitui um exemplo emblemático dessa condição híbrida. Nele coexistem rotas de navegação traçadas a partir da experiência marítima e elementos simbólicos de natureza religiosa, mítica e cosmológica, compondo uma cartografia que conjuga informações empíricas – obtidas pela observação náutica – com repertórios iconográficos e narrativas imaginárias (FIGURA 2).



figura 1: Juan de la Cosa. Mapa de Juan de la Costa, 1500 (96 x 183 cm) pergaminho. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:1500_map_by_Juan_de_la_Cosa_rotated.jpg.



figura 2: Detalhe do Mapa de Juan de la Costa. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:1500_map_by_Juan_de_la_Cosa_rotated.jpg

No campo da geometria, por sua vez, a noção de topografia assume um sentido analógico e conceitual. Nessa acepção, o termo refere-se ao estudo ou à representação das formas externas de um sólido geométrico, isto é, à descrição da configuração de suas superfícies independentemente de qualquer realidade física concreta. A topografia não designa aqui um levantamento empírico do terreno, mas uma operação abstrata que delimita, caracteriza e compara superfícies matematicamente definidas – esferas, cones, cilindros, prismas – tomadas

em sua pura forma. Trata-se, portanto, de uma descrição que prescinde do mundo sensível, voltada não às irregularidades materiais do espaço, mas à estrutura formal dos contornos que definem um corpo geométrico.

A identificação dessa ambivalência permite situar o termo topografia para além de seus usos estritamente técnicos, abrindo-o à análise de artefatos históricos que articulam, de maneiras distintas, procedimentos de descrição espacial e formal. Nesse horizonte, o artigo toma como antecedentes exemplares a Coluna de Trajano e a ilustração do Inferno de Dante realizada por Sandro Botticelli, obras que mobilizam superfícies tridimensionais específicas – cilíndrica e cônica – para estruturar narrativas visuais complexas.

2. Topografia como prática ambivalente

Ao propor a topografia como operador teórico, não a tomo como objeto de análise em si, mas como um instrumento conceitual capaz de articular, organizar e tornar inteligíveis relações entre campos distintos – no caso, entre um processo de criação em artes visuais e referenciais teóricos externos a ele. A ambivalência do termo, conforme exposta na seção anterior, não constitui um obstáculo metodológico, mas uma condição produtiva: ela permite operar simultaneamente em dois regimes de sentido que se mostram pertinentes às questões formuladas pelas imagens aqui analisadas.

Essa ambivalência oferece, de um lado, uma noção ligada à descrição empírica de um território, associada à experiência vivida e à observação do mundo; de outro, uma acepção abstrata, de natureza geométrica, vinculada à descrição formal de superfícies e volumes independentemente de qualquer referente empírico. São precisamente essas duas frentes que atravessam a produção considerada: uma série de xilogravuras realizadas a partir de matrizes cilíndricas de madeira (2022) e um relevo produzido em massa autofraguante a partir de uma matriz cônica (2025).

Com o objetivo de situar esse operador teórico em uma perspectiva histórica mais ampla, seleciono dois antecedentes que permitem observar diferentes modos de articulação entre descrição, forma e visão de mundo: a Coluna de Trajano (113 d.C.) e o Mapa do Inferno, de Sandro Botticelli (c. 1480–1490). A análise desses artefatos não busca estabelecer genealogias diretas, mas produzir contrastes e evidenciar como a topografia, entendida de modo ambivalente, já operava como princípio organizador de imagens muito anteriores às obras aqui discutidas.

2.1. A Coluna de Trajano

A Coluna de Trajano (FIGURA 3) é um monumento comemorativo erguido em Roma no ano de 113 d.C., no Fórum de Trajano, para celebrar as vitórias do imperador romano nas guerras contra os dácios (101–102 e 105–106 d.C.). Com cerca de 30 metros de altura – aproximadamente 38 metros incluindo o pedestal –, a coluna é esculpida em mármore de Carrara e apresenta um friso helicoidal contínuo que se desenrola ao redor do fuste, narrando em relevo mais de 150 cenas da campanha militar (FIGURA 4). Trata-se de um exemplo da arte narrativa romana, que articula arquitetura, escultura e propaganda imperial em escala monumental.





figura 3: Coluna de Trajano seguida de um detalhe de seu relevo, 113 d.C. (aprox. 30 x 3,7 x 3,7 m) mármore.

figura 4: Detalhe da Coluna de Trajano Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Colonna_di_Traiano.jpg

Sob a acepção etimológica e histórico-geográfica do termo, a Coluna de Trajano pode ser compreendida como uma forma de descrição empírica do mundo visível. Seus relevos narrativos apresentam um registro detalhado de territórios, deslocamentos, construções, travessias de rios e confrontos militares, operando de modo predominantemente mimético em relação à concretude do mundo. Diferentemente de cartografias simbólicas ou míticas, como os frisos sumérios ou certas tradições medievais posteriores, a coluna descreve um território conquistado e um percurso histórico específico, configurando uma topografia visual que articula espaço, tempo e ação humana.

Ainda que não funcione como um mapa no sentido estrito, o monumento apresenta com notável verossimilhança elementos geográficos, hidrográficos, topográficos e antrópicos, compondo uma descrição visual contínua de um cenário concebido como real. Nesse sentido, a topografia opera como instrumento narrativo: a geografia torna-se relato.

Sob a perspectiva geométrica do termo, a Coluna de Trajano também pode ser compreendida como um objeto topográfico. Trata-se de um sólido cilíndrico cuja superfície lateral é integralmente ocupada por um friso helicoidal contínuo e ascendente, organizado segundo uma progressão regular em torno de um eixo vertical. A narrativa não se distribui em planos sucessivos, mas se inscreve na própria topografia da superfície, explorando sua curvatura, continuidade e variação altimétrica. Aqui, a descrição formal da superfície independe do conteúdo empírico das cenas representadas, privilegiando a relação entre linha, relevo e volume, bem como a articulação entre continuidade e segmentação ao longo do percurso helicoidal.

2.2. O Mapa do Inferno de Botticelli

A ilustração conhecida como Mapa do Inferno (FIGURA 5), realizada por Sandro Botticelli no final do século XV como parte do conjunto de desenhos para a Divina Comédia de Dante Alighieri (1265–1321), apresenta uma concepção radicalmente distinta de espaço. Trata-se de uma representação detalhada do Inferno como uma estrutura cônica e estratificada, composta por círculos concêntricos sucessivos que se aprofundam em um percurso espiral descendente até o centro da Terra, onde se encontra Lúcifer.

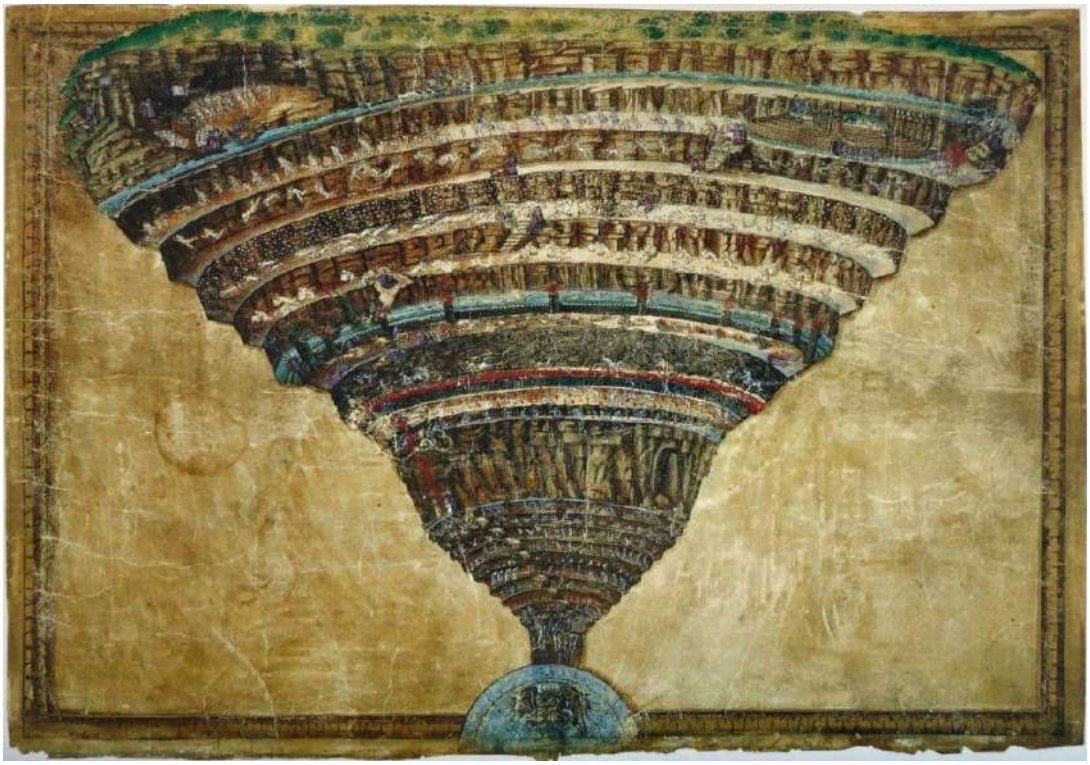


figura 5: Sandro Botticelli. Mapa do Inferno, c. 1480–1490 (32 x 47 cm) pergaminho. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l'Enfer.jpg

Mais do que uma cena narrativa isolada, a imagem funciona como uma cartografia visual do além, sintetizando em forma gráfica o espaço infernal concebido por Dante. Formalmente, trata-se de uma configuração essencialmente geométrica, na qual o espaço é organizado segundo leis internas de proporção, hierarquia e ordenação moral, independentemente de qualquer observação empírica. A topografia aqui é abstrata e intelectual, desenhada a partir de um sistema cosmológico e teológico herdado da tradição medieval.

Ainda assim, a obra mantém vínculos com a acepção descritiva da topografia, na medida em que organiza espacialmente a geografia infernal descrita pelo poeta, articulando arquitetura, relevo e escala em um único diagrama contínuo. Assim como ocorre no mapa de Juan de la Cosa, a imagem conjuga descrição e imaginação, ainda que aplicada a um espaço metafísico.

Segundo Giorgio Vasari, Botticelli foi um leitor assíduo das Escrituras e da Divina Comédia, sobre a qual teria escrito comentários de próprio punho. Vasari também registra sua adesão às ideias do frei dominicano Girolamo Savonarola (1452–1498), figura central na Florença da década de 1490, cuja crítica radical à corrupção da Igreja e à arte considerada profana teria impactado profundamente a trajetória do artista.[102] Esse contexto reforça a

[102] VASARI, 2002, p. 199.

compreensão do Mapa do Inferno como uma imagem em que descrição espacial, moral e cosmológica se encontram indissociáveis.

3. Topografia e processo: aplicação à produção artística

Compreendida como operador teórico ambivalente – entre a descrição de um lugar e a formalização geométrica das superfícies –, a topografia, em minha produção, não se aplica de forma externa às obras, mas emerge do próprio processo de criação, constituindo-se a partir da experiência perceptiva. Nessa chave, ela opera menos como modelo explicativo e mais como um modo de apreensão do mundo, articulando experiência, memória e forma.

As xilogravuras realizadas em 2022 a partir de matrizes cilíndricas de madeira exemplificam esse deslocamento. Organizadas em dípticos, como *Ascendente* e *Descendente* e *Aparição* e *Evanescência* (FIGURA 6), as obras instauram um campo relacional no qual a orientação da imagem permanece aberta, redefinindo-se conforme a posição do observador e o espaço expositivo, deslocando a imagem da representação estável para a experiência.



Figura 6: André Magnago. Obras em exposição na Casa Porto, Vitória, 2022. Fonte: SOUZA, et al. 2022.

As impressões são realizadas sobre tiras estreitas de papel, a partir de um único gesto contínuo, no qual a matriz cilíndrica executa sucessivas revoluções sobre o suporte. O que se produz não é a repetição de uma imagem idêntica, mas um rastro gráfico que se transforma ao

longo do percurso. A gradação tonal não resulta de uma decisão compositiva prévia, mas do próprio esgotamento da tinta, tornando visível a duração do gesto e a temporalidade do processo. A imagem, assim, não representa um espaço: ela acontece no tempo.

É nesse ponto que a relação com a acepção clássica da topografia se desloca de um entendimento descritivo para um plano fenomenológico. As imagens não pretendem mapear um território segundo critérios objetivos, mas tornar sensível uma experiência situada de espaço. A topografia que nelas se inscreve é inseparável do modo de perceber, agir e reter o vivido. Trata-se de uma cartografia afetiva, na qual o lugar não é exterior ao sujeito, mas constituído na e pela experiência.

Os elementos figurativos que emergem nas xilogravuras – peixes, mergulhadores, criaturas marinhas – remetem ao estuário do rio Santa Maria, na região do bairro Santo Antônio, em Vitória. Mais do que referências iconográficas, esses motivos funcionam como vestígios de uma vivência prolongada: remar, pescar, trabalhar em um comércio familiar de frutos do mar. O território evocado não é um cenário observado à distância, mas um espaço vivido, incorporado, no qual o corpo aprendeu a orientar-se segundo ritmos próprios.

Esses ritmos, aliás, constituem uma camada estrutural decisiva das obras. O braço de mar que margeia a face continental da ilha de Vitória é marcado pela alternância contínua entre vazante e enchente. Essa dinâmica cíclica organiza a experiência cotidiana do espaço e instaura uma percepção temporal específica, fundada na repetição com variação. Nas xilogravuras, os movimentos ascendentes e descendentes, bem como as direções horizontais e verticais, não operam como metáforas narrativas, mas como princípios perceptivos derivados dessa experiência. A imagem se estrutura como fluxo, não como cena.



figura 7: André Magnago. Descente e Ascendente, 2022 (200 x 50 x 20 cm) xilogravura. Fonte: SOUZA, et al. 2022.

A paisagem do estuário apresenta variações constantes de translucidez e salinidade, configurando zonas de passagem entre o visível e o opaco. Essas variações se manifestam em oposições vividas — luz e escuridão (entre a pesca diurna e o mergulho noturno), água turva do mangue e água clara do mar, maior visibilidade na superfície e menor no fundo do canal – que não se organizam como contrastes estáveis, mas como condições móveis de percepção. Tal instabilidade encontra correspondência nas gravuras na polarização entre o preto opaco da tinta e o branco do papel, que ressurge progressivamente com o esgotamento da impressão por meio de gradações tonais. Em ambos os casos, não há prevalência absoluta de um termo sobre o outro, mas a permanência de um regime de transição. A topografia emerge, aqui, como experiência liminar.

Se, nesse conjunto de obras, a acepção descritivo-geográfica da topografia se manifesta pela relação vivencial com o lugar, é no processo de confecção das matrizes (FIGURA 8) que o sentido geométrico do termo se impõe com maior rigor. Gravar imagens sobre corpos cilíndricos exige uma compreensão operativa da superfície como campo contínuo, no qual o desenho precisa ser projetado, calculado e antecipado. A planificação da superfície lateral do cilindro, seguida de sua reconstituição no volume, implica uma operação mental que suspende momentaneamente o mundo empírico para lidar com relações formais abstratas.



figura 8: André Magnago. Matriz cilíndrica de madeira. Fonte: SOUZA, et al. 2022.

Essa suspensão, contudo, não se configura como negação da experiência, mas como sua reorganização. A geometria não aparece como sistema autônomo, mas como mediação entre percepção e forma. A superfície do cilindro torna-se um espaço topográfico no sentido pleno: um lugar de inscrição no qual continuidade, curvatura, ritmo e interrupção são articulados para que o desenho, ao retornar ao volume, reencontre o corpo do qual partiu.

Procedimentos análogos orientam as obras realizadas a partir de matrizes cônicas (FIGURA 9). Também aqui, a topografia geométrica opera como condição do fazer, impondo ao desenho a necessidade de se adaptar às especificidades do sólido.



figura 9: André Magnago. Matriz cônica feita em gesso, 2024 (25 x 33 x 33 cm) gesso e cera. Fonte: acervo do autor.

A impressão resultante (FIGURA 10), contudo, reinscreve essa abstração em uma experiência sensível, estabelecendo relações mais indiretas, porém persistentes, com a paisagem vivida.



figura 10: André Magnago. Sem título, 2025 (88 x 88 x 3,5 cm) impressão em relevo sobre massa autofraguante, minério de ferro e madeira. Fonte: acervo do autor.

A imagem obtida a partir da matriz cônica é circular e, pensada de modo mais abstrato, estabelece analogias com os ciclos das marés. A impressão em relevo sobre massa autofraguante apresentada acima, assim como ocorre nas xilogravuras, conserva o registro do percurso realizado pela matriz durante o processo de impressão. Esse movimento circular,

exercido na pressão e no giro da matriz cônica sobre o suporte, aproxima-se dos redemoinhos e turbilhões que se formam na Maré de Santo Antônio quando o fluxo do canal atravessa pequenas enseadas localizadas nas margens — fenômeno observado sobretudo na maré vazante, momento em que a corrente se intensifica pela conjugação da vazão do rio Santa Maria com o recuo das águas marinhas.

A forma cônica convoca ainda outra memória visual persistente: a montanha Mestre Álvaro, visível à distância desde o quintal da casa da infância. Embora não figure como imagem representada, essa presença volumétrica atua como referência estruturante do olhar e pode ser compreendida, em termos geométricos, como a configuração de um grande cone. A obra, assim, não descreve a montanha, mas reinscreve sua lógica formal no campo da experiência, fazendo com que uma forma recorrente do entorno se traduza em organização visual.

Nesse deslocamento, a topografia deixa de operar apenas como descrição do espaço ou como estudo abstrato da forma e passa a configurar um modo de apreensão sensível do mundo, constituído pela experiência. A imagem resultante não se propõe a fixar o lugar, mas a reativar seus ritmos, tensões e permanências, tornando perceptível aquilo que se sedimentou ao longo do tempo como vivência.

Considerações finais

Desde o ponto de vista da pesquisa em arte, pode-se afirmar que a adoção ambivalente da topografia como operador teórico instaura um campo de investigação ainda pouco sistematizado na arte contemporânea. Não se trata, como foi exposto, de retomar experiências artísticas da Antiguidade ou do final da Idade Média, mas de observá-las criticamente, sobretudo como forma de mapear diferenças e deslocamentos conceituais.

Tal observação, para além da análise formal das imagens, permite compreender a topografia em um sentido ampliado, no qual o termo deixa de designar apenas um procedimento descritivo ou geométrico e passa a operar como dispositivo analítico capaz de organizar relações entre experiência, forma e sentido. Nesse registro, “topografia” não remete exclusivamente a um espaço físico ou abstrato, mas à configuração relacional de um campo perceptivo, no qual elementos materiais, temporais e sensíveis se articulam.

Essa inflexão conceitual possibilita descrever e comparar modos de organização que não se reduzem nem à representação empírica do mundo visível nem à construção simbólica de um mundo imaginado. Aplicada às análises desenvolvidas anteriormente, tal perspectiva permite reconhecer que, se a Coluna de Trajano descreve o mundo visível segundo uma

topografia helicoidal do poder – fundada na materialidade do império e na narrativa dos feitos militares –, e se o Mapa do Inferno de Botticelli estrutura o mundo invisível a partir de uma lógica cosmológica e teológica, as obras aqui apresentadas operam em um regime distinto.

Essa inflexão conceitual possibilita descrever e comparar modos de organização que não se reduzem nem à representação empírica do mundo visível nem à construção simbólica de um mundo imaginado. Aplicada às análises desenvolvidas anteriormente, tal perspectiva permite reconhecer que, se a Coluna de Trajano descreve o mundo visível segundo uma topografia helicoidal do poder – fundada na materialidade do império e na narrativa dos feitos militares –, e se o Mapa do Inferno de Botticelli estrutura o mundo invisível a partir de uma lógica cosmológica e teológica, as obras aqui apresentadas operam em um regime distinto.

Do exposto, pode-se concluir que as gravuras, os relevos e as matrizes analisados não descrevem um território nem projetam um espaço simbólico, mas tornam visível um modo de habitar o mundo. Nesse regime, a topografia deixa de ser método ou metáfora e passa a operar como forma sensível da experiência, constituída na relação prolongada com uma paisagem específica.

Referências

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2.709.

MAGNAGO, André Alves. Para uma dinâmica entre as Marés de Santo Antônio e do Resto do Mundo. 2023 (apresentação), IV Encuentro de Ciencias Humanas y Tecnológicas para la integración en la América Latina y Caribe organizado pela Red Académica Diálogos em Mercosur e pelo OPIA – Observatorio del Pensamiento Iberoamericano, trabalho aguardando para ser publicado.

SOUZA, João Wesley et al. Ato Falho. Vitória. Edição dos autores, 2022.

VASARI, Giorgio. Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos. Tradução de José María Azcárate. Madrid: Cátedra, 2002.

Museu no quintal: entre o espaço habitado e a invenção poética infantil

Backyard Museum: Between Inhabited Space and Children´s Poetic Invention

Ana Rita Lustosa (UFES)

Luciano Tasso (UFES)

Prof. Dra.Stela Maris Sanmartin (UFES)

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo refletir sobre o processo criativo evidenciado em um vídeo publicado nas redes sociais, no qual uma criança conduz uma visita guiada pelo museu de arte que ela mesma criou no quintal de sua casa. No percurso filmado pelos pais, a criança assume múltiplos papéis: museóloga, curadora, artista, guia, segurança e até assessora de comunicação. Nesse gesto, ela articula o lúdico e o artístico em uma prática que transborda o brincar comum: transforma o quintal em museu das suas próprias criações. Em termos sociológicos, pode-se compreender, com Pierre Bourdieu (1998), que o acesso à cultura desde a infância constitui um capital simbólico que impacta a formação do sujeito. A menina, estimulada por sua família, não apenas recebe referências, mas reinventa-as ao propor seu próprio sistema museológico. Do ponto de vista dos estudos da criatividade, Mihaly Csikszentmihalyi (2023) aponta que a criação emerge da articulação entre indivíduo, contexto e domínio, acontecendo em estado de fluxo. A experiência da criança exemplifica tal engajamento, pois ela organiza espaço, obras, papéis e narrativas em continuidade prazerosa. Em diálogo, João Francisco Duarte Júnior (2000) destaca a sensibilidade e a experiência estética como dimensões constitutivas do processo criativo, visíveis na maneira como a menina transforma o cotidiano em experiência inventiva, unindo imaginação, corpo e materialidade. Nesse sentido, as reflexões de Gaston Bachelard (2008) em 'A poética do espaço' enriquecem a análise da casa, como espaço simbólico e íntimo, como primeiro universo, lugar de memória e devaneio. O quintal convertido em museu revela essa potência, ao transformar-se em território poético e criador. Assim, a infância aparece não apenas como fase receptiva, mas como produtora de cultura e sentido, capaz de deslocar a noção de museu do campo institucional para o âmbito da invenção cotidiana.

Palavras-chave: infância; Criatividade; Museu no quintal; Imaginação; Educação sensível.

Abstract:

This article aims to reflect on the creative process evidenced in a video shared on social media, in which a child conducts a guided tour of an art museum she herself created in the backyard of her home. Throughout the recording made by her parents, the child assumes multiple roles, such as museologist, curator, artist, guide, security staff and even communication advisor, articulating play and artistic practice in a gesture that exceeds ordinary play. By transforming the backyard into a museum of her own creations, the child establishes a symbolic system in which space, narrative and authorship intertwine. From a sociological perspective, drawing on Pierre Bourdieu (1998), access to culture from early childhood can be understood as a form of cultural capital that impacts the formation of the subject. Encouraged by her family, the child does not merely receive references, but reinvents them by proposing her own museological

logic. From the standpoint of creativity studies, Mihaly Csikszentmihalyi (2023) understands creation as emerging from the articulation between individual, context and domain, occurring in a state of flow. The child's experience exemplifies such engagement by organizing space, artworks, roles and narratives in a continuous and pleasurable dynamic. In dialogue, João Francisco Duarte Júnior (2000) highlights sensory experience and aesthetic engagement as constitutive dimensions of the creative process, visible in the way the child transforms everyday life into an inventive experience, uniting imagination, body and materiality. Gaston Bachelard's reflections on the house as a symbolic and intimate space further enrich the analysis, allowing the backyard to be understood as a poetic and creative territory. Thus, childhood emerges not merely as a receptive phase, but as an active producer of culture and meaning, capable of displacing the notion of the museum from the institutional field to the realm of everyday invention.

***Keywords**: childhood. Creativity; Backyard museum; Imagination; Sensitive education.*

Introdução

> *"Entendo bem o sotaque das águas. Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Prezo insetos mais que aviões. Prezo a velocidade das tartarugas mais que as dos mísseis […] Meu quintal é maior do que o mundo.."*
> Manoel de Barros. *Memórias inventadas: a infância.*

No contexto de 2025, marcado pela intensificação dos fluxos de visibilidade digital, as redes sociais não apenas registram, mas configuram condições de existência simbólica para práticas estéticas emergentes. Entre os numerosos vídeos cotidianos publicados nas principais redes sociais ao longo do ano, entre as rolagens de tela, um registro audiovisual de pouco mais de dois minutos, chama atenção: uma menina de dez anos conduz seus pais numa visita ao museu criado por ela no quintal de sua casa. No registro, filmado por um *smartphone* de seu pai, a criança assume múltiplos papéis: museóloga, curadora, artista, guia, segurança e até assessora de comunicação, revelando uma complexa rede de invenção, sensibilidade e imaginação. Trata-se de um gesto que, ao mesmo tempo, é lúdico e artístico, pois ultrapassa a simples dimensão do brincar: a menina transforma o quintal em um museu vivo, povoado por suas próprias criações, instaurando um sistema simbólico no qual espaço, narrativa, autoria e experiência estética se articulam.

O registro alcançou um nível de circulação impressionante, viralizando em plataformas de compartilhamento e essa circulação massiva não é um dado neutro, mas efeito dos mecanismos algorítmicos que orientam a atenção coletiva: os algoritmos não apenas selecionam conteúdos, eles modelam caminhos de atenção, promovendo aquilo que captura

engajamento, emoção e participação. O vídeo[103], com sua combinação de invenção espontânea, narrativa sensível e plasticidade estética, encontrou uma chave de ressonância no contínuo digital, onde elementos como curiosidade, identificação afetiva e surpresa ativam dinâmicas de compartilhamento. Assim, a experiência da criança não se restringe ao quintal físico, mas se inscreve em dispositivos tecnológicos que expandem e reconfiguram os modos de circulação, recepção e reconhecimento cultural, levantando questões críticas sobre como práticas infantis criativas se tornam parte de uma esfera pública mediada por algoritmos, visibilidade e economia da atenção[104].

Em tempos de excesso de telas na infância, a potência do espaço produtor de cultura, capaz de ressignificar lugares cotidianos e transformá-los em territórios simbólicos, mobiliza usuários da internet a compartilhar o vídeo e comentar com grande empolgação o encantamento da cena. Na contramão de uma visão que considera a criança apenas como receptora de conteúdos culturais, o episódio analisado evidencia capacidades de autoria, curadoria e mediação, ressaltando a infância como campo fértil de experimentação estética e criativa. O quintal, espaço doméstico e cotidiano, para muitos, aparentemente banal, passa a operar como cena, arquivo e instituição poética.

O problema que se coloca, portanto, é: de que modo a experiência da criança, registrada em vídeo, pode revelar dimensões fundamentais do processo criativo em sua relação com a estética, o espaço e a cultura? Ao trazer essa questão, propõe-se discutir a infância não apenas como etapa do desenvolvimento, mas como modo singular de produzir cultura, linguagem e sentidos. Busca-se compreender de que maneira essa invenção cotidiana da criança pode iluminar debates contemporâneos sobre infância, arte, educação e processos de criação.

"Meu quintal é maior do que o mundo." A metáfora poética de Manoel de Barros revela-se potente para compreender a infância como território criador. O quintal, espaço íntimo e aparentemente limitado, torna-se lugar de expansão simbólica, onde o imaginário ultrapassa fronteiras físicas e sociais. O gesto da criança que cria um museu confirma essa potência de invenção: a infância não é receptora passiva de cultura, mas produtora ativa de mundos.

Assim, quando a infância é reconhecida como produtora de cultura, revela-se sua capacidade de inventar mundos. O quintal, enquanto espaço habitado e poeticamente

---

[103] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=H0D1y4le_Sg jan. 2026

[104] "A economia da atenção é uma forma de gerenciar informações. Criado nos anos 1970 pelo economista, psicólogo e cientista político Herbert Simon, o termo considera a atenção humana como um bem escasso e, portanto, uma mercadoria, e investiga formas de capitalizar esse bem." Disponível em:https://alana.org.br/glossario/economia-da-atencao/ Último acesso, 30 de janeiro de 2026.

reconfigurado, torna-se maior do que o mundo porque é ali que se abrem possibilidades de criação, experiência estética e transformação. Nesse horizonte, pensar a infância implica assumir uma educação que acolhe e sustenta as invenções singulares das crianças, reconhecendo-as como autoras, curadoras e criadoras.

1. Infância, criatividade e produção de cultura

Porque se chamavam homens
Também se chamavam sonhos
E sonhos não envelhecem

Milton Nascimento; Lô Borges, "Clube da Esquina nº 2", 1972

Nesse cenário, a infância tende a ser concebida menos como espaço de invenção e mais como campo de gerenciamento, vigilância e ocupação do tempo, no qual o brincar livre, a exploração do espaço e a experimentação corporal cedem lugar a rotinas organizadas, conteúdos programados e consumos culturais padronizados. A criança é frequentemente posicionada como usuária de dispositivos, receptora de estímulos e consumidora de narrativas prontas, tendo reduzidas as possibilidades de produzir suas próprias formas de significação a partir do contato direto com o espaço, os objetos e o corpo.

É nesse contexto que estudos contemporâneos no campo da cultura, da criatividade e da educação têm deslocado o olhar sobre a infância, reconhecendo-a como território ativo de produção simbólica, no qual se engendram formas singulares de perceber, organizar e inventar o mundo. Ao invés de compreender a criança apenas como receptora de saberes, valores e linguagens, tais abordagens enfatizam sua capacidade de agir criativamente sobre o cotidiano, reinscrevendo experiências sensíveis, espaciais e narrativas como modos legítimos de produção cultural.

Ao afirmar que "a leitura do mundo precede a leitura da palavra" (FREIRE, 2021, p. 26), Paulo Freire reconhece que os sujeitos produzem sentidos a partir da experiência vivida antes mesmo da formalização da linguagem escrita. Essa perspectiva permite compreender a criança como leitora e produtora de mundo desde a infância, capaz de elaborar significações próprias a partir do contato direto com o espaço, os objetos, o corpo e o cotidiano.

Nessa mesma direção, Freire ressalta que o processo de conhecer se constrói a partir de experiências carregadas de sentido, ao referir-se às "palavras do Povo, grávidas de mundo"

(FREIRE, 2021, p. 51). A expressão enfatiza que a linguagem emerge impregnada de vivências, afetos e práticas concretas, e não como forma vazia ou abstração. Transposta para o campo da infância, essa compreensão permite reconhecer que as narrativas, os gestos e as invenções das crianças são igualmente "grávidos de mundo", constituindo produções simbólicas que brotam do cotidiano, da materialidade e da experiência sensível.

Pensar a criatividade na infância implica afastar-se de concepções românticas ou espontaneístas, que a reduzem a um dom natural, e aproximar-se de compreensões sistêmicas e culturais do processo criativo. Mihaly Csikszentmihalyi, teórico contemporâneo dos estudos sobre criatividade, propõe entender a criatividade não como atributo isolado do indivíduo, mas como um fenômeno que emerge da interação entre três dimensões: o sujeito, o domínio cultural e o campo social. A criação acontece quando alguém produz uma variação significativa em um domínio simbólico, como a arte, a ciência ou o brincar, e essa variação é reconhecida, validada ou, ao menos, posta em circulação em determinado contexto. Ainda que a criança não opere nos mesmos circuitos de legitimação do mundo adulto, sua atividade inventiva manifesta, em escala própria, essa articulação entre referências culturais, imaginação e reorganização simbólica da experiência.

A experiência do "museu no quintal", tema deste trabalho, evidencia esse processo: a criança apropria-se de códigos do campo artístico e museológico na exposição e os reinscreve em um território doméstico, reorganizando-os segundo sua lógica sensível. Como destaca Csikszentmihalyi (2023), o processo criativo envolve engajamento profundo, prazer na ação e construção de sentido, aspectos perceptíveis na maneira como a criança conduz o percurso, nomeia espaços, apresenta suas obras e sustenta narrativas próprias.

No campo da educação estética, João Francisco Duarte Júnior compreende o conhecimento sensível como dimensão constitutiva da experiência humana, frequentemente negligenciada por modelos de racionalidade que privilegiam a abstração e a instrumentalização do saber. Em sua crítica à modernidade, o autor aponta para o empobrecimento da experiência sensível no cotidiano e defende a necessidade de uma educação que recoloque o corpo, a percepção e os sentidos como vias legítimas de produção de conhecimento. A arte e as experiências cotidianas, nesse sentido, configuram-se como territórios privilegiados de formação estética, nos quais sentir, perceber, imaginar e significar operam de forma integrada. A infância, sob essa perspectiva, emerge como tempo de intensa abertura sensível, no qual corpo, pensamento, jogo e criação não se apresentam dissociados, mas articulados em processos contínuos de experiência e invenção. Assim, ao reconhecer a infância como

produtora de cultura, desloca-se a compreensão da criatividade do campo do talento excepcional para o da experiência cotidiana. A criança não apenas reproduz repertórios, mas os reinventa, criando sistemas próprios de significação. O "museu no quintal" torna-se, então, expressão de um processo criativo situado, no qual a imaginação opera como força organizadora do espaço, dos objetos e das relações. Nesse horizonte, a infância emerge não como etapa menor da cultura, mas como um de seus lugares mais potentes de invenção.

2. O quintal, a casa e o espaço poético da invenção

Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, afirma que a casa é nosso primeiro universo, o primeiro mundo que habitamos não apenas com o corpo, mas com a imaginação. Antes de ser arquitetura, a casa é experiência. Ela se constitui como espaço de proteção, intimidade e devaneio, no qual se depositam memórias, afetos e imagens fundadoras. É nesse território sensível que se estruturam as primeiras relações entre corpo, mundo e imaginação. Pensar o "museu no quintal" a partir dessa perspectiva implica compreendê-lo não como cenário neutro, mas como espaço poeticamente habitado, saturado de significações.

O quintal, em particular, ocupa lugar singular nessa geografia íntima. Diferente dos espaços internos da casa, apresenta-se como zona de passagem entre o dentro e o fora, entre o abrigo e a abertura, entre o conhecido e o explorável. É espaço de experiência direta com a materialidade do mundo: terra, objetos, restos, plantas, acúmulos e coleções. Em sua aparente banalidade, oferece matéria bruta à imaginação. É ali que a criança cava, empilha, recorta, esconde, constrói, desmonta e descobre. Como lembra Bachelard, a imaginação não se alimenta do vago, mas da matéria; a invenção poética nasce do contato íntimo com as coisas.

Quando o filósofo afirma que "a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos" (BACHELARD, 2008, p. 200), oferece uma chave potente para compreender o quintal como extensão sensível desse primeiro cosmos, um território onde o habitar deixa de ser apenas funcional e se torna imaginante. Nesse processo, a experiência vivida no espaço doméstico não apenas estimula a imaginação, mas também contribui para a incorporação de disposições duráveis. Como observa Pierre Bourdieu,

> "(...) a maior parte das propriedades do capital cultural pode inferir-se do fato de que, em seu estado fundamental, está ligado ao corpo e pressupõe a incorporação. A acumulação de capital cultural exige uma incorporação, ou seja, um trabalho de inculcação e de assimilação, que demanda tempo, tempo

> que deve ser investido pessoalmente pelo investidor" (BOURDIEU, 1998, p. 74).

No vídeo analisado, o quintal não funciona como fundo, mas como operador poético. Ele é reorganizado, setorizado, nomeado e narrado, transformando-se em percurso. A imaginação que se manifesta não flutua; ela constrói. A criança produz espacialidades simbólicas, delimita territórios de exposição e instaura circuitos, convertendo o espaço vivido em espaço criado. Os espaços da intimidade, como a casa e seus desdobramentos, são lugares privilegiados do devaneio por oferecerem abrigo à imaginação. O quintal, embora mais aberto, mantém essa qualidade de refúgio, pois é o espaço onde a criança está suficientemente protegida para arriscar. A criação não se opõe à segurança; nasce dela. O museu inventado só se torna possível porque o quintal é território de confiança e pertencimento.

Essa experiência pode ser compreendida como imaginação material, no sentido bachelardiano, pois opera com restos, objetos, volumes, cores e disposições. O museu não é apenas uma ideia, mas composição e dramaturgia espacial. Ao deslocar o museu para o quintal, a criança desloca também a noção de instituição, que deixa de ser monumental para tornar-se íntima, sensível e relacional. O quintal-museu afirma uma museologia poética, fundada menos na legitimação externa e mais na experiência estética que a sustenta. Nesse horizonte, o espaço habitado não é mero suporte da criação, mas sua condição. O "museu no quintal" revela que a imaginação infantil não representa o mundo, mas o reconfigura, instaurando uma geografia simbólica na qual o quintal se converte em mundo.

3. O museu inventado: família, ambiência criativa e a arte como valor desde a infância

Rompi tratados
Traí os ritos
Quebrei a lança
Lancei no espaço
Um grito, um desabafo
E o que me importa
É não estar vencido

Secos & Molhados, "Sangue Latino", 1973

No vídeo que serve de base a esta reflexão, a experiência criativa da criança não se constrói de forma isolada. Embora a menina assuma o protagonismo do museu que inventa, seu gesto emerge de um campo relacional mais amplo, no qual a família exerce papel fundamental nesse processo criativo. O registro feito pelos pais não é apenas documentação: é

reconhecimento. Ao filmar, escutar, acompanhar e legitimar a visita guiada, a família participa ativamente da constituição do acontecimento estético, oferecendo à criança um ambiente de confiança, validação e encorajamento simbólico.

Esse contexto revela um aspecto central do processo criativo: a imaginação não floresce no vazio, mas em territórios afetivos que autorizam a invenção. A criança cria porque encontra um espaço em que sua produção é levada a sério, onde seus gestos não são reduzidos a ruído, passatempo ou com menor importancia por "coisa de criança". O museu inventado no quintal é, assim, também resultado de uma cultura familiar que valoriza a expressão, o sensível e a criação como dimensões constitutivas da vida cotidiana. A presença da câmera, longe de espetacularizar, parece operar como espelho atento, no qual a criança se vê reconhecida como autora.

Como aponta João Francisco Duarte Júnior, vivemos hoje em cidades que vêm progressivamente negando espaços sensíveis, amorosos e disponíveis à experiência corporal e imaginativa. Para o autor,

> "às crianças não se oferecem mais oportunidades de contato com a natureza, com a cidade e os seus iguais, em situações mais desprendidas e abertas do que aquelas verificadas nos parcos espaços livres de nossos edifícios. As crianças, tanto quanto os adultos, não contam mais com espaços e locais amorosos e sensíveis para caminhar e correr em nossas cidades modernas. Cidades cujo propósito vem se restringindo ao estritamente econômico, ao estritamente prático, funcional e utilitarista" (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 87).

Nesse cenário, marcado pela perda dos territórios do brincar, do caminhar e do estar, o quintal emerge como espaço de resistência sensível, microterritório onde ainda se torna possível habitar poeticamente o mundo.

É nesse contexto que o museu inventado pela criança adquire ainda mais força: não apenas como brincadeira criativa, mas como gesto que restitui ao cotidiano um espaço de imaginação, de invenção e de experiência estética.

Nesse sentido, o "quintal-museu" não se configura apenas como obra infantil, mas como efeito de uma ambiência criativa. Os objetos, as narrativas, a organização do espaço e a própria performance da visita são atravessados por uma história de estímulos, repertórios e experiências sensíveis compartilhadas. A família aparece como ecossistema criativo: campo no qual circulam imagens, conversas, afetos, referências e tempos de atenção. É nesse terreno que a criança aprende, antes de qualquer formalização escolar, que a arte é possível, que criar é legítimo, que inventar mundos é um gesto valorizado, necessario. Esse dado é decisivo, pois

desloca a centralidade da escola como único espaço de educação estética. O processo analisado evidencia que a formação sensível se constrói também nos espaços informais da vida: na casa, no quintal, nas relações familiares, nos jogos, nas conversas, nos modos de olhar e escutar. A arte, aqui, não aparece como disciplina ou conteúdo, mas como prática cotidiana, como modo de organizar o mundo, como linguagem disponível. O museu inventado nasce fora do âmbito escolar, mas não fora da cultura: ele brota de uma cultura familiar que reconhece a criação como valor.

Ao conduzir sua visita guiada, a menina demonstra não apenas imaginação, mas segurança simbólica: segurança para narrar, nomear, organizar e ocupar a cena. Essa segurança não é inata, tampouco espontânea; ela é construída no interior de um ambiente que legitima a palavra infantil, que não corrige prematuramente, não apressa sentidos, não ridiculariza a fabulação. O gesto criativo encontra sustentação em vínculos que acolhem a tentativa, o erro e o excesso como parte do processo inventivo.

Nesse contexto, criar não se apresenta como exceção ou talento extraordinário, mas como prática possível e reconhecida. O "museu no quintal" emerge, assim, como expressão de uma educação sensível produzida no cotidiano, antes e para além das instituições formais. Trata-se de uma formação que se funda na convivência, na escuta e na valorização das linguagens expressivas como modos legítimos de conhecer e organizar o mundo.

A família, longe de ocupar papel secundário, configura-se como agente formador e coautora invisível desse processo criativo. Ao reconhecer a criança como autora, contribui para a constituição de uma relação com a arte nutrida desde cedo como forma de estar no mundo. O museu inventado não nasce fora da cultura, mas no interior de uma cultura familiar que atribui valor à criação, ao sensível e à imaginação como dimensões constitutivas da vida.

Considerações finais

A experiência do "museu no quintal", analisada ao longo deste trabalho, permite afirmar a infância como território ativo de produção cultural, no qual imaginação, espaço e relações se articulam em processos inventivos densos e significativos. Ao transformar o quintal em museu, a criança não apenas brinca, mas institui uma forma própria de organizar o mundo, mobilizando referências culturais, narrativas, objetos e espacialidades em um gesto que ultrapassa o lúdico e se firma como prática estética.

A análise evidencia que essa invenção não emerge de modo isolado ou espontâneo, mas se constrói em um ambiente relacional que reconhece, legitima e sustenta o gesto criativo. A

família, ao acompanhar, escutar e registrar a experiência, atua como agente formador, constituindo uma ambiência criativa na qual a arte é vivida como valor cotidiano e não como exceção institucional. Nesse sentido, o quintal aparece como espaço privilegiado de formação sensível, capaz de oferecer abrigo à imaginação e condições de risco controlado para a criação.

Ao dialogar com Gaston Bachelard, compreende-se o quintal como extensão do espaço habitado, território onde o devaneio se ancora na matéria e onde a imaginação opera de forma concreta, organizando restos, objetos e volumes em dramaturgias espaciais. A partir de Pierre Bourdieu, torna-se possível reconhecer que tais experiências constituem formas de capital cultural incorporado, acumuladas no tempo e inscritas no corpo, influenciando modos de perceber, narrar e estar no mundo desde a infância. As contribuições de Paulo Freire e João Francisco Duarte Júnior reforçam essa perspectiva ao evidenciar a centralidade da experiência sensível, da leitura do mundo e da formação estética no cotidiano.

O "museu no quintal" desloca, assim, a noção de museu do campo institucional para o âmbito da invenção doméstica, questionando modelos hegemônicos de legitimação cultural e afirmando a potência criadora dos espaços informais da vida. Ao fazê-lo, revela que a arte não se restringe a dispositivos formais de ensino ou exibição, mas se constitui como linguagem disponível, modo de organizar a experiência e prática cotidiana de criação.

Por fim, este brevíssimo estudo sugere que reconhecer a infância como produtora de cultura implica repensar concepções educativas que ainda a colocam em posição secundária ou preparatória. A experiência analisada demonstra que, quando a imaginação encontra espaço, tempo, segurança e reconhecimento, a criança inventa mundos possíveis e reinscreve o cotidiano como território poético. Nesse horizonte, o quintal confirma-se, mais uma vez, como maior do que o mundo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Disponível em: https://monoskop.org/images/8/8e/Bachelard_Gaston_A_Poetica_Do_Espaco.pdf. Acesso em: 28 jan. 2026.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (org.). Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 1998.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Criatividade: o flow e a psicologia das descobertas e das invenções. Tradução de Roberta Clapp; Bruno Fiuza. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2023.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/197855. Acesso em: 28 jan. 2026.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 52. ed. São Paulo: Cortez, 2021. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6032169/mod_resource/content/1/a-importancia-do-ato-de-ler.pdf. Acesso em: 31 jan. 2026.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina nº 2*. In: **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.

SECOS & MOLHADOS. *Sangue Latino*. In: **Secos & Molhados**. Rio de Janeiro: Continental, 1973.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico – livro para professores*. Apresentação e comentários de Ana Luiza Smolka. Tradução de Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

Montando nuvens: aspectos processuais de uma curadoria[105]

Building clouds: procedural aspects of a curatorship

Cláudia Maria França da Silva (PPGA/UFES)

Resumo:

Análise da exposição coletiva Nuvem na Galeria, realizada no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte (MG), entre outubro e novembro de 2025. A exposição foi uma realização do NUVEM: **Nú**cleo de Estudos sobre **V**isualidades, **E**spacialidades e **M**aterialidades em Arte Contemporânea. Este núcleo, por sua vez, é coordenado pela curadora e autora deste artigo, contando ainda com a participação de estudantes e egressos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. O artigo descreve os processos envolvidos na elaboração do desenho expográfico e da montagem propriamente dita da exposição, tecendo ligações com conceitos de Norbert Elias, Walter Benjamin e Michel Foucault.

Palavras-chave: processo de criação em arte. Curadoria; Configuração; Constelação; Heterotopia.

***Abstract*:**

Analysis of the group exhibition Nuvem na Galeria, held at the UFMG Cultural Center in Belo Horizonte (MG), between October and November 2025. The exhibition was a project of NUVEM: Center for Studies on Visualities, Spatialities and Materialities in Contemporary Art. This center, in turn, is coordinated by the curator and author of this article and also includes the participation of students and graduates of the Postgraduate Program in Arts at UFES. The article describes the processes involved in the elaboration of the exhibition design and the actual installation of the exhibition, drawing connections with concepts from Norbert Elias, Walter Benjamin, and Michel Foucault.

Keywords: *creation process in Arts; Curatorship; Configuration; Constellation; Heterotopia.*

[105] Para a divulgação da exposição, elaborei textos e releases, bases para matérias de jornais eletrônicos. O texto deste artigo está adaptado aos textos de minha própria lavra, para divulgação. Ver: https://estadaomineiro.com.br/nuvem-na-galeria-o-processo-como-fenomeno-o-sopro-como-materia/minas-gerais/noticias/ e https://www.ufmg.br/centrocultural/exposicao-destaca-a-producao-contemporanea-de-artistas-do-espirito-santo/ e https://pulabh.com.br/exposicoes/exposicao-nuvem-na-galeria-destaca-artistas-do-espirito-santo-no-centro-cultural-ufmg/

Introdução

O Grupo de pesquisa NUVEM é formado por estudantes e egressos da linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). As pesquisas do grupo atendem, especificamente, às práticas criativas e ações artístico-culturais.

NUVEM consiste em um ambiente de estudos e produção artística e reflexiva acerca das dinâmicas que envolvem processos de criação em artes visuais. Por um lado, temos o tempo: como as temporalidades marcam as singularidades dos processos de criação; como estes refletem ou retratam a passagem do tempo. Acreditamos que os processos criativos normalmente perturbam e problematizam a estável linha temporal diacrônica – passado/presente/futuro – que em nosso contexto se traduziria, *grosso modo,* em ideia/procedimentos/obra. Os processos de criação não se colocam como sistemas fechados, mas abertos a variáveis atuantes no intervalo do suposto início de um trabalho artístico até sua materialização final. A noção corrente de que a obra (resultado) é o ápice de um processo põe de lado movimentos preciosos como desvios, repetições, interrupções e desacelerações da finalização de um trabalho em processo.

Por outro lado, as dinâmicas dizem respeito aos espaços: como as produções se relacionam ao espaço real e virtual, alterando nossas relações com o que nos cerca. Nessa relação tempo-espaço, são privilegiadas as categorias híbridas como agentes que propiciam relações interativas mais ativas entre obra-espectador. E ainda, nas materialidades, as dinâmicas se presentificam por meio das sensações: matérias plásticas, cores, imaterialidades potencializam o corpo sensorial de cada um de nós, no ato criativo e na relação espectador-obra.

NUVEM fundamenta-se no projeto de pesquisa "O processo de criação como fenômeno: operações, dinâmicas, modelos temporais"[106]. A ênfase investigativa está na pesquisa em arte, em que artistas se detêm em seus próprios processos de criação. O caráter prático-teórico da pesquisa em arte permite que sejam estabelecidos diálogos de diversas naturezas: o processo criativo pessoal com processos de outros artistas, com outras áreas do conhecimento e com contextos históricos, sociais e políticos que permitam a compreensão da

[106] NUVEM está cadastrado no CNPq e, por meio do projeto de pesquisa referido no corpo do texto, oriento estudantes de mestrado e de doutorado do PPGA/UFES.

cultura em que o sujeito criador vive. Os saberes ativados por essa rede cultural são potencialmente "infinitos" e insuspeitos, a depender do encaminhamento da conduta criadora de cada um/a. Conexões são possíveis com áreas das ciências consideradas "duras", como Física, Química; ou entre áreas das Humanidades, como História, Filosofia, entre outras. E essas conexões demandam investigações acerca de conceitos provindos dos encaminhamentos técnico-poéticos do trabalho artístico. Talvez esse lugar alcançado seja a consciência do ponto de partida da pesquisa acadêmica em arte: trata-se da obra, posta em trabalho.

Concordando com Iclea Cattani (2002, p.17) pesquisadores em arte exercem os papeis simultâneos de serem a figura de autoria de sua própria obra, sua testemunha e realizadores de uma reflexão fundamentada acerca do fazer artístico. Não bastaria realizar uma obra, mas compreender como e sob que circunstâncias, à obra foi e tem sido feita. Portanto, deslindar a intencionalidade e as implicações decorrentes das suas escolhas de materiais, temáticas, entre outras. Todos estes elementos estão em jogo naquela elaboração, junto aos procedimentos estritamente técnicos e às atuações do acaso. São posturas prático-reflexivas em cuja base está a questão: como esse lugar foi alcançado?

Desse modo, NUVEM lida com dinâmicas processuais diversas, envolvendo marcações sobre o tempo e a transformação das matérias, o hibridismo como agente a propiciar relações entre corporeidades e sítios distintos de ação: a casa, a rua, a roça, o estúdio, o livro, o lixo e o banheiro. Ainda: a exploração do sensório nas cores e texturas, nas ações manuais e no jogo do corpo, na poeira e nas passagens tonais. Diálogos entre pequenas e grandes dimensões. Nas reuniões coletivas e particulares, são perceptíveis as nuances poéticas, as intencionalidades, usos e desusos de técnicas, referências artísticas e conceitos operados no fazer singular de cada qual. A singularidade é simultânea aos pontos de convergência, o que reforça os mistérios dos processos criativos.

Trata-se de um grupo em crescimento: André Magnago, Francisco Pereira, Iasmim Dala Bernardina, João Cóser, José Henrique Rodrigues, Karol Rodrigues, Luan Coelho e Marcelo Gandini, estudantes e egressos da pós-graduação em Artes.[107] Acredita-se o número crescente de estudantes como sinal de uma demanda reprimida de olhares, atenções e conversas sobre o processo de criação como fenômeno, cada artista atendendo e respondendo singularmente. Em pouco mais de cinco anos, percebi que já havia um grupo de artistas sob minha orientação

[107] Juno Uno e Samylla Mendes – mestrandas, e as graduandas Frances Pereira Fernandes (PIBIC) e Lorena Bragança (TCC) reuniram-se ao grupo ao fim de 2025.

acadêmica com interesses comuns e que demandavam um “lugar” para orientações continuadas, interlocuções e outras proposições.

Daí, surgiu NUVEM em 2024, que realizou sua primeira ação coletiva: uma exposição selecionada por edital para ocupação da Sala Celso Renato do Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte, entre outubro e novembro de 2025. O Centro Cultural da UFMG é um espaço tradicionalmente divulgador de pesquisas em arte em diversas áreas, sobretudo as pesquisas acadêmicas. Este artigo apresenta alguns aspectos acerca dos trabalhos artísticos e da curadoria daquela exposição. Para tal, lidamos com o conceito de configuração, de Norbert Elias (1994) e constelação, de Walter Benjamin (2013).

O que é uma nuvem?

Afora o uso do termo para designar armazenamentos possíveis de dados informacionais, aqui nuvem é compreendida em seu sentido de fenômeno meteorológico: uma aglomeração de água em forma de partículas sólidas e gasosas, poeiras em suspensão que, pelo câmbio de temperaturas, terão suas partículas resfriadas, condensadas e aquecidas. Pelo vento, essas aglomerações descem ou sobem, chegando a níveis de menor pressão atmosférica, quando seu volume se expande. É esse movimento descensional/ascensional e o contato com massas de ar em diferentes temperaturas que permitirá tanto a dissipação de uma nuvem quanto seu crescimento.

Para nós, seres da observação (ou do sonho de olhos abertos), a nuvem é um enigma em suspensão. Ela assume vários formatos, tonalidades e texturas, desloca-se veloz ou lentamente, podendo indicar a iminência da chuva ou do tempo abafado. A nuvem estaciona onde deve desaguar; no cotidiano de quem vive a olhar para cima, suas tonalidades incitam humores, sensações e afetos, pois, como metáforas, são pesos e massas em suspensão e em trânsito. São essas diferenças que fazem vibrar a “nuvem”: por mais que ela possa representar o peso na concentração de água e gases, ela levita e se move pelo céu em um percurso dado pelo vento e pelo sol. Contemplativos, nós figuramos as abstrações suspensas; talvez seja esse um dos fatores de encantamento e desejo de representação, quando as trazemos lá de cima para a realidade de um céu de papel, em algum desenho ou outra manifestação artística.

O termo, em caixa alta, também designa a sigla que nomeia este grupo de pesquisa. NUVEM: **Nú**cleo de Estudos sobre **V**isualidades, **E**spacialidades e **M**aterialidades em Arte Contemporânea. NUVEM é tanto uma experimentação quanto um agregado humano que vê no estudo dos processos de criação possibilidades de deslocamento, expressão de incertezas, pesos e levezas, bem como diálogos de categorias artísticas distintas: performance, fotografia, instalação, gravura, vídeo, objeto, desenho e a palavra-texto como materialidade. Cada ideia convoca a sua materialização no trânsito possível entre categorias, sem desfiar o fio que promove a continuidade de suas preocupações poéticas.

Das poéticas dos artistas

Nas reuniões coletivas e particulares, são perceptíveis as nuances poéticas, as intencionalidades, usos e desusos de técnicas, referências artísticas e conceitos operados no fazer singular de cada qual. A singularidade é simultânea aos pontos de convergência, o que reforça os mistérios dos processos criativos. Os artistas-pesquisadores da primeira formação integraram a proposta desta curadoria na exposição “Nuvem na Galeria”, em 2025.

Na proposta de **André Magnago**, a gravura é seu lugar de ação, dando-se como categoria dileta e peculiar de expressão. No entanto, não é a reprodutibilidade de impressões o que se destacaria em seu fazer. Em causa, os meandros do ato de imprimir em si e a importância dos gradientes da escala de valor na obra. Para tal, André investiga matrizes e suas materialidades: suas condições, formas e possibilidades de serem objetos relativamente autônomos. Nesse viés, é perceptível o diálogo que a gravura encampa com a escultura. No alcance da tridimensionalidade da matriz está o desejo de performação do ato da impressão. E nessa performatividade, as gradações são efeito da pressão irregular do corpo sobre o jogo matriz/papel, matriz/areia, bem como da própria tridimensionalidade das matrizes cilíndricas e das atuais cônicas.

José Henrique Rodrigues também se vale de procedimentos da gravura; igualmente desinteressado na reprodutibilidade, investiga as monotipias e sua relação de pertença com o desenho, em uma pesquisa de suportes que considera, além de folhas esparsas, os livros: seus paratextos e suas páginas. O artista explora o conteúdo de romances e contos. Lidando com a figurabilidade humana, o artista se desvia da mera ilustração, quando parece querer dar vida a personagens e suas relações habitando o interior de livros. Suas personagens, em contextos homoeróticos, convivem, atravessam, se sobrepõem e ferem o teor e a consistência das manchas gráficas das páginas impressas. O novo livro é pensado então como síntese ou condensado de imagens que podem ou não dar visibilidade ao texto original.

Síntese também ocorre com o objeto produzido por **Luan Coelho.** Sua própria mão como modelo constrói outro corpo em glicerina, ponto de encontro entre o artista e 192 pessoas já tatuadas por ele, simbolizadas na coleção pessoal de agulhas usadas de tatuagem. Cada uma delas foi usada em uma pessoa. A mão experimenta a sua transversalidade, pois é atravessada e atravessa as relações e contatos entre mão e pele, dados no ofício de tatuador. Uma dor consentida e silenciosa, pacto entre o artista e cada pessoa tatuada, é revertida para o corpo em glicerina, de matéria dútil e não perene. Mão perfurada e ao mesmo tempo sustentada no espaço real por 192 pontas, o seu esqueleto. Em um contexto mais amplo, é a pele explorada como

tema de investigação; neste caso, a pele e mão são estruturas que se conectam na ação da tatuagem.

As mãos também são o tema de **Iasmim Dala Bernardina**. Por meio de sua prática costumeira na culinária e em outros trabalhos manuais, a artista observa, mais do que o produto se fazendo, suas mãos performando, construindo texturas e relações cromáticas com as matérias em trabalho. A artista percebe as sutilezas das posições em cada demanda diferenciada do agir: vestir, amassar, enrolar, dar a volta na agulha, segurar. Ao produzir fotografias digitais e videos a partir dessas ações direcionadas, a artista cria uma espécie de "linguagem muda", alfabeto de sinais ainda em construção. Gestos silenciosos de cumplicidade no entre-dois atualizam a força da transmissibilidade de saberes dadas por nossas mãe e avós. Como se fosse o seu desejo, uma (auto)etnografia do gesto. Desse modo, o resultado do trabalho das mãos é a espacialização do ato.

Em seus percursos a pé por determinados territórios do centro de Vitória, **Karol Rodrigues** abre-se a diversas experiências com os sentidos – olfato, audição, tato – os quais propiciam outra percepção espacial, em que a memória, mistura-se à vivência da presentidade. Isso foi materializado em uma cartografia singular, convertida ora em bordados abstratos, ora em desenhos figurativos, os quais forneceram aos seus trabalhos diversas situações de texturas gráficas. Nessas cartografias "abstratas", os mapas de tecido com fios soltos sinalizam o esvaecimento possível do próprio trabalho de caminhar, costurar e bordar, na medida em que as linhas de sobra, sem arremate, compõem um traçado próprio, ao sabor da gravidade, do emaranhamento e do ar em movimento: como se não mais a artista, e sim suas linhas, se colocassem à deriva sobre o tecido.

Em **João Cóser**, convivem a dramaticidade de uma segunda pele vestível vermelha que quer se transmutar em carne. Neste revirar do dentro e do fora, há outro, de natureza diversa, que é a sutileza do gesto de cobrir pacientemente o seu corpo com óleo e arroz cru. Contraposição muito sutil entre o macio e o duro. Para a construção dessas segundas peles para o seu corpo, a carga psíquica dada pelas cores e pelas temperaturas de cada matéria escolhida ganha ainda mais força pelo jogo de olhares do artista. Nas peles de arroz, capturamos o artista consigo mesmo, introspecto e concentrado na deposição dos grãos, não nos percebendo e não olhando para fora de sua "redoma". Diferentemente, as peles vermelhas de lã criam outra pulsação, pois compõem uma corporeidade que nos enfrenta, dada pelo olhar que nos encara.

As fotografias e vídeos de **Francisco Pereira** parecem colocar no limite sua frágil pele que, quando desejante de imitar e fundir-se à natureza, percorre a roça e o limiar do bosque; encontrando a árvore, habita-a; encontrando buracos feitos por animais, ocupa-os. Nessa busca de um abrigo, apropria-se das contraformas que o espaço natural produz. Seu corpo se encaixa na reentrância dos galhos; sua cabeça se encaixa em um buraco: situações provisórias de esconderijo e proteção. Não deixam de ser cenas de tensão: o buraco onde enfia sua cabeça estaria ocupado por outro animal? Sua dança difícil no chão provém da observação dos movimentos dos asnos. Eles querem se coçar e se espojam no chão seco e empoeirado de um terreno. Estas séries fotográficas, algumas como frames de vídeo, apontam, antes de tudo, para a solidão do indivíduo.

Em **Marcelo Gandini**, matérias da fotografia analógica: filmes velados, negativos, copiões e frames de imagens em movimento são submetidos a ações mecânicas, como as raspagens e os banhos de ácido. É no pequeno que se dá o trabalho minucioso de intervenção nesses materiais, em que vivencia a solidão de outra câmara escura, cujo cheiro e som predominante provêm dos instrumentos e substâncias manipulados. Ampliadas as imagens, os resultados nos levam às nossas experiências na sala escura de projeção de cinema, onde estamos à mercê da profusão de cores-luz e de sons diversos, tumultuando os sentidos. A escala desses trabalhos nos pede a distância, para que o movimento e fluidez das texturas ganhem sentido ou para que as manchas ácidas e psicodélicas remetam a alucinações e figuras oníricas, nunca tranquilas.

A proposta expositiva

Apresentados brevemente as/os artistas do grupo, o que permeia conceitualmente a exposição é o diálogo entre diferenças, construindo na galeria uma habitação temporária. A Sala Celso Renato de Lima possui área aproximada de 110 m² e pé direito de 4,5 m. Há paredes em alvenaria e outra, feita de painéis de madeira pintada de branco, os quais cobrem elementos da fachada principal do edifício, tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual[108].

A proposta expositiva tira partido das escalas dos trabalhos e também das perspectivas possíveis de quem entra na sala por duas portas de acesso, uma ao lado da outra. Desse modo, os trabalhos foram divididos em 2 grupos: composições de escala maior ocuparam a parede

[108] O edifício, inaugurado em 1906, passa a fazer parte do patrimônio da UFMG duas décadas depois. Em 1987, é designado a ser a sede do Centro Cultural da UFMG e em 1988 é tombado pelo IEPHA (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico). O Centro Cultural é inaugurado como tal em abril de 1989. Fonte: https://www.ufmg.br/centrocultural/o-centro/historia/ acessado em 20/01/2026.

contígua à porta da esquerda, ao passo que trabalhos de escala menor ocuparam a parede oposta, havendo um trabalho que cumpriu a mediação naquele jogo de escalas. Para um observador estático, ainda nesta porta, os trabalhos maiores tiveram suas perspectivas alteradas, o que permitiu uma alteração perceptiva de suas dimensões originais. Acessando a galeria pela outra porta, o jogo se inverte um pouco, em que os trabalhos maiores ganham visibilidade direta.

Em função da altura da parede de alvenaria, pude explorá-la para deslocamentos verticais de alguns trabalhos: alguns quase rentes ao chão, outros tendentes ao teto. Já nos trabalhos menores, que ocuparam a parede oposta, as percepções escalares foram mantidas; o conjunto construiu uma visualidade mais horizontalizada, na linha do horizonte de um observador de altura mediana.

Com as alterações das perspectivas, deu-se um relativo grau de equiparação das dimensões, para o ponto de vista de quem está à porta principal. Mas à medida da circulação do espectador, a composição da exposição foi se "desenhando" à sua vista, o que lhe permitiu caminhar perimetralmente ou recuar para a percepção dos trabalhos maiores. Ainda a respeito do território dos trabalhos menores, foram feitas aproximações por linguagens (gravuras e bordados) e, ainda a mão como elemento conceitual a perpassar aquela sucessão. Os trabalhos em exposição investigam altas e baixas tecnologias, seja em vídeo, em fotografia digital e analógica, seja em gravuras. Investigam a presença direta da mão em obra, do gesto manual como fenômeno. Do corpo exposto ou do corpo em busca de acomodação.

Aspectos processuais de uma curadoria

Ponto pacífico de toda figura de curadoria/montagem é a atenção às diferenças entre os trabalhos selecionados para exposição, quando considerados em unidades e quando postos em diálogo com outras unidades. No entanto, isto é um ponto crucial em toda montagem, pois ali está a chance de perceber vasos comunicantes insuspeitados quando, no antes, ocorriam as orientações individuais da pesquisa acadêmica. Curadoria pode significar rede antes de tudo, pois dá a ver a potência das articulações. De modo efêmero, os trabalhos artísticos se alojam no espaço expositivo e ali respondem aos desafios oferecidos por suas características formais, climáticas, temporais, sociais e culturais. O desafio é a construção de narrativas outras que possam ser suscitadas, no exercício da "boa vizinhança".

A elaboração de um desenho expográfico é operação complexa. A articulação dos trabalhos artísticos entre si e dos trabalhos com o espaço físico, desenho que é antevisto no

projeto, só se define plenamente no espaço e tempo reais. Desenho aqui não apenas no sentido de projetação, mas na permissão de fazer mentalmente percursos e percepções dos fios condutores dos trabalhos expostos. O desenho expográfico pode promover a sociabilidade dos encontros: obras e espectador, espectadores entre si, obras e outras obras (França, 2024). Encontros que anunciam a permeabilidade das obras e o seu contexto.[109]

Para uma pista acerca da complexidade na elaboração de uma proposta curatorial, tomo acepções distintas, formuladas por Norbert Elias e Walter Benjamin, acerca do entendimento dos fenômenos sociais e históricos e das ideias que os fazem. Enquanto Elias pensa em teia ou rede para pensar como os indivíduos se acercam e criam relações de interdependência, Walter Benjamin aposta no fragmento, o qual se reúne a outro por montagem[110], para que se possa fazer a leitura (da "verdade") de um tempo. No breve espaço deste artigo, penso na possibilidade de adaptar tais reflexões de outros campos para compreender a curadoria como prática que põe em trabalho tanto a singularidade de uma unidade quanto sua interdependência a outras, o que vai permitir que o desenho curatorial se faça, dialeticamente.

Neste ponto, é possível pensar em "configuração", a partir de Norbert Elias (1994), quando considera o caráter móvel das relações de interdependência do indivíduo ("estruturas de personalidade") com a sociedade ("formas criadas por indivíduos interdependentes"). O sociólogo compreende as estruturas sociais e os indivíduos como entidades dinâmicas, não fechadas, migrantes no tempo por meio de uma rede relacional. Desse modo, estudar e entender um fenômeno em um campo não traz conteúdo se ele for estudado isoladamente; é necessário compreender as relações estabelecidas entre o fenômeno e outros, por mais diferentes que sejam entre si. Compreender estas relações é compreender a dinâmica das estruturas sociais no

---

[109] "... no contexto brasileiro, a grande maioria dos espaços expositivos são adaptações de espaços criados para outras finalidades. Desse modo, arranjar obras em um espaço expositivo em nossa cultura pressupõe outro diálogo, que é entre as obras já selecionadas para exposição com um lugar que traz, por si só, sua marca, suas idiossincrasias, sua história, nem sempre permeável ao campo das artes." Fonte: https://www.folhavitoria.com.br/cultura/arte/curador-arte-parte-ii/ Acessado em 21 de janeiro de 2026. E, ainda: "As adaptações arquiteturais deixam visíveis diversos signos que ora apontam para trás, ora dialetizam com o conjunto de obras ali exposto. Podemos pensar nestes espaços adaptados e não neutros como "lugares de memória" (Pierre Nora, 1993), pois são lugares físicos importantes simbolicamente para uma determinada sociedade, ativando sua memória coletiva". Fonte: https://www.folhavitoria.com.br/cultura/arte/encerrar-uma-exposicao-caminhar-pra-beira-de-outro-lugar/ Acessado em 21 de janeiro de 2026.

[110] Nestes parágrafos, a palavra montagem foi enunciada duas vezes, mas com sentidos distintos. Na primeira vez, montagem no sentido comum de organizar trabalhos artísticos para que possam ser vistos para um público; um conjunto de operações como reunir obras, organizar seus territórios, instalá-las nas paredes ou outros anteparos de um espaço expositivo. Na segunda menção, tomo a proposta de Walter Benjamin de montagem (2013), operação própria do cinema e das vanguardas artísticas: junção de elementos díspares, elementos distintos justapostos entre si, como se fosse um mosaico. Montagem é a dialética como maneira de reconstruir a história, não mais por deduções dadas em sequência, por uma linearidade, mas pela descontinuidade e seus espasmos.

tempo. Uma exposição artística coletiva pode ser pensada, nestes termos, como um grupo social constituído de indivíduos (as obras). De igual maneira, propor um desenho expográfico é compreender a força relacional de cada uma das obras consideradas para exposição, cada qual com sua força própria, mas que naquele desenho, participa de uma figuração distinta daquela organizada em um ateliê ou portfólio de artista.

O sociólogo vale-se da imagem de uma dança de salão para pensar como concatenar o público e o privado, o individual e o grupo. Em uma pista de dança deveria ocorrer uma configuração, pois a música orienta as pessoas na pista, conectando seus corpos e suas rítmicas próprios com os ritmos do(s) outro(s), pois não dançam sozinhos. Dançar, nesses termos, é uma socialização: conciliar o particular de uma pessoa com o particular de outra. "As mesmas configurações podem certamente ser dançadas por diferentes pessoas, mas, sem uma pluralidade de indivíduos reciprocamente orientados e dependentes, não há dança", escreve o sociólogo (Elias, 1994, p.250). A diversidade de estilos de dança talvez facilite imaginar a diversidade de agrupamentos - famílias, sistemas econômicos, Estados e cidades como configurações.

Outro viés relacional se dá no modo como Walter Benjamin (2013) pensa as constelações estelares. Em A origem do drama trágico alemão, o filósofo se põe a pensar em um método filosófico para a relação ideia/conceito/fenômeno e não percebe tal método como algo sistêmico, ordenado e normativo. Ao contrário, Benjamin abraça a descontinuidade, a incompletude, entendendo que, em sua época, "o método é caminho não direto" (Benjamin, 2013, p. 16); a verdade filosófica (tal como a origem)[111] só se apresentaria como fragmento, como mosaico, pois este "não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado" (Benjamin, 2013, p.17) Ao favorecer o pormenor à totalidade, Benjamin quer fazer, na busca filosófica pela verdade, que ela o faça enfrentando o singular e isso se faz pela apresentação, por uma imagem que seja dialética.

A constelação é uma virtualidade, pois permite que unidades (estrelas) sejam ligadas por fios imaginários, com os quais elaboramos uma forma. É possível transpor esse pensamento para cá, pois constelação é, antes de tudo, um desenho (expográfico), imagem respectiva a uma configuração singular e móvel, forma sugerida quando olhamos para cima. "As ideias se

[111] Walter Benjamin quer diferenciar a busca da história entre origem e gênese. A gênese responde ao fundamento, à sequência linear que constitui o traço da história tradicional, ou seja: a gênese é o fundamento que poderia sobredeterminar a linearidade e a sucessão como estruturantes da filosofia da história.; A origem desmonta a gênese; é a imagem dialética que, ao tratar um evento histórico, apresenta um duplo movimento ou ótica: restaura-o, ao mesmo tempo que o faz ciente de seu inacabamento e é isso que é levado ao presente e ao futuro. "A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo da gênese", escreve Walter Benjamin (2013, p.34).

relacionam com as coisas, assim como as constelações com as estrelas", nos coloca Benjamin (2013, p.22). Nesta analogia, as coisas (os fenômenos em suas singularidades) estão para as estrelas como as constelações estão para as ideias. Estas, como constelações, chegam a nós por uma definição, um conceito; por isso, na relação fenômeno/ideia/conceito, o conceito é a mediação entre o material e o abstrato, ele é a representação da ideia. Constelação, para nosso contexto, seria o desenho mental, dado pelos fatores materiais: as peculiaridades espaciais do espaço expositivo e seus contextos, bem como as obras a serem apresentadas. A constelação definiria um modo de a curadoria criar uma imagem mental da composição: "as ideias são antes sua disposição virtual objetiva", escreve Benjamin (2013, p.22)

Constelação e configuração, respectivamente, tornam-se guias para pensar na curadoria como ideia visível por um lado e, por outro, dando chance de que cada objeto artístico fale de si e também da relação que estabelece com a vizinhança. Cada obra, se percebida em portfólio ou em ateliê, participa de um processo de clareza da intencionalidade que vem da figura de autoria; a obra é um consolidado de passagens temporais, técnicas e materialidades que atua na formação de um "desenho temporal" do processo criativo de cada artista. Ela configurava outro agrupamento e era o ponto para outro desenho constelar. Mas em seu deslocamento físico para a galeria, um novo conjunto se forma: diversas peças de mosaico em relação dialética, cada qual habitando o seu lugar e seu tempo, mas propiciando leituras insuspeitadas. É o caso dos corpos cadentes que surgiram na composição de trabalhos de Francisco Pereira, Marcelo Gandini e João Cóser. Algo ainda não havia sido percebido com evidência na seleção dos trabalhos em separado. Aqueles corpos cadentes, manifestados na Sala Celso Renato de Lima, dançaram entre si, construindo outra rítmica para a parede.

Espaço compositivo e espaço expositivo

Desse modo, elaborar um projeto expográfico para depois realizá-lo, implica o pressuposto de que os trabalhos artísticos, em exposição, constituem camadas, estratos de envolvimento, conexões em rede sendo tramadas no processo, envolvendo a montagem como o que designará a configuração expositiva.

As exposições abertas à visitação seriam como o ápice de um processo, em que formas, situações e ideias abrem-se à espera das visitações, encontros, falas e textos. Se as exposições são fatos artísticos que permitem a sociabilidade da arte com o público, há outra situação, "lunar", que ocorre fora da percepção do espectador. Montar uma exposição não se resume à simples operação do traslado de obras de um lugar a outro, com a subsequente ereção das obras,

dentro de uma territorialidade prevista. Pelo contrário, a montagem é o espaço onde momentos de incertezas e dúvidas, de testes e erros acontecem, bem como as surpresas, o não previsto.

Móveis e outros praticáveis são instalados no mesmo espaço: ali peças são desembaladas, pequenas simulações e alternativas são estudadas a partir de algum imprevisto ou aspecto do espaço real que somente foi percebido no vero momento da montagem. Produz-se lixo, se limpa, volumes são encostados em paredes: a galeria se torna o espaço do provisório, do ainda não, do talvez. Novas respostas devem ser dadas o mais rapidamente possível, em função do tempo escasso de montagem.

A figura de curadoria orienta e reorienta o percurso dos trabalhos no espaço físico; experimenta trocas de lugares, testa alturas diferentes. O espaço físico da galeria transforma-se em uma espécie de ateliê. Ele é um reservatório de experimentações em curso, interpenetração de tempos distintos, trabalhos interrompidos; há uma enorme entropia em um ateliê. São situações aparentemente caóticas ao olhar do outro, mas é que a visualidade/materialidade de uma exposição literalmente constrói-se ali. Espaço de indecisão e de gerúndio da obra (Silva, 2014, p.53 et seq.), muitos dos objetos são finalizados e reposicionados no momento mesmo da montagem. Nessa adaptação do espaço expositivo para ser um ateliê, o espaço físico reveste-se de uma camada significativa que não é pública. Desse modo, ele se desdobra em espaço compositivo (o espaço da montagem) e depois em espaço expositivo (o da visibilidade e publicização da mostra).

No processo de criação, artistas experimentam uma percepção variante de ações e fatos, em que a concentração e a distração se mesclam: ao mesmo tempo de uma atenção seletiva, dá-se um espaço considerável para que objetos fora do campo visual venham para o primeiro plano e mesmo lembranças de situações similares já acontecidas sejam a base para algum tipo de experimentação. A distração é como uma concentração em movimento, aberta à fluidez das ideias e conversas, aos detalhes e situações aparentemente desconexas. Ou seja, artistas conseguem coadunar estímulos externos e internos, dando-lhes o mesmo peso: nada é desconsiderado, tudo está no campo do possível. Nesse misto de distração e concentração, reside um tipo de “silêncio” em meio aos barulhos de pessoas e equipamentos. Ali, são discutidas novas possibilidades diante de problemas, mas resta uma bolha de silêncio sempre que se percebe um detalhe, trecho ou situação que o projeto não conseguiu prever ou dominar.

É como se a prancha do projeto expográfico cada vez mais cedesse vez a outras possibilidades compositivas. O resultado de uma montagem é uma espécie de híbrido entre um esquema e uma improvisação. Robert Morris escreve acerca dessa questão, o que ele nomeia de "presentidade". Na experiência subjetiva, ocorre uma inseparabilidade entre o estar ali, no espaço físico, e um presente contínuo. "O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real" (Morris, 2006, p.404). Por meio desse pensamento, percebemos em que medida as estratégias de antecipação (desenhos projetivos e maquetes) revelam sua impotência diante do tempo e espaço reais.

Expor em uma galeria é organizar obras que estavam no ateliê a partir de determinados critérios. A exposição faz distanciar o que não está pronto do que está finalizado, permite o trabalho cognitivo que se faz diante daquela seleção. No entanto, a arte contemporânea cada vez mais promove a interpenetração do ateliê no interior do espaço expositivo, mesclando tempos, diluindo fronteiras entre a composição e a exposição. Isto ficou muito claro na montagem de Nuvem na Galeria. Embora houvesse um plano de composição já estipulado, foram montados trabalhos *in loco*, experimentadas novas posições e sequência, ensaios de convivência e avizinhamentos. Foram criadas trajetórias relativamente sutis para a percepção do espectador. O conjunto nos permitiu aproximar corpos cadentes, em mergulho e em convulsão no chão. A mão enclausurada dirigia-se ao vazio querendo tocar, virtualmente, um livro ou um rolo de madeira. Outras mãos sustentando o fazer de um tecido; mãos invisíveis equalizaram caminho, costura e desenho. A presentidade do espaço compositivo expôs problemas e descobertas, potências reveladas e outras, guardadas para o depois.

Em quatro dias, a montagem se tornou visível apenas pouco tempo antes da abertura da exposição. A visibilidade pública deu lugar, certo tempo depois, ao retorno do espaço compositivo na função de organizar o vazio e o silêncio. Tal como nuvem, uma soma de experiências reiniciou o seu trânsito, para outro lugar, de onde tudo saiu.

Conclusão

A proposta de criação de um núcleo de estudos em processos de criação – NUVEM, deu ensejo a um encontro feliz. Artistas-pesquisadores, quase todos provenientes da Graduação em Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado), abordam, em suas pesquisas, as dinâmicas dos processos de criação: a dialética entre o repetir e o interromper, a dialética entre a finalização e o inacabamento. Esses e outros movimentos, encontram nas intencionalidades o sopro para

as ações, nas fisicalidades, o encontro da ideia com o ato e suas potências. As discussões ensejadas nas reuniões, as orientações individualizadas geraram um imaginário próprio, prenhe de conexões e desdobramentos.

Muitos dos pesquisadores não se conheciam pessoalmente, pois as reuniões coletivas são virtuais. A realização da exposição em Belo Horizonte – distante de Vitória por pouco mais de 500 km, proporcionou uma imersão de 4 dias em um "outro espaço". A exposição foi o elemento catalisador para outro tipo de encontro, não necessariamente artístico, mas experiencial, intersubjetivo. Esta dimensão humana da presença física trouxe cumplicidade e uma compreensão mais profunda da complexidade posta em obra, nas obras. É como se os sujeitos vivessem a configuração de Norbert Elias: cada um ouvia o outro durante a montagem, recorriam à curadora, saiam um pouco para fumar e conversar outros temas, cada um sentiu, nos intervalos, a cidade diferente da cidade natal. Construíram uma configuração que é própria de lá, não repetível em Vitória, pois o cotidiano traz as suas demandas.

Michel Foucault (2013) desenvolve pensamento sobre "lugares outros": a utopia e a heterotopia. A utopia é o espaço sem lugar real; a heterotopia é o espaço que apresenta tanto utopias como lugares reais, mas em estado de fricção, contestação e inversão. Uma heterotopia possui posição geográfica, é tangível e ao mesmo tempo, habita o fora. Do que podemos concluir que as heterotopias constroem travessias, do real ao virtual, da inclusão à exclusão. Foucault usa várias figuras para pensar esses lugares. Delas, seleciono o espelho e o navio.

Vamos inicialmente ao espelho. Este pode ser considerado como utopia e heterotopia, simultaneamente. A imagem refletida é algo virtual, sem lugar no real. A utopia se revela por uma sombra que permite a alguém se ver onde se ausenta. Mas o espelho é heterotópico como objeto e superfície, mesmo que se realize nele e com ele o jogo da reconstituição pessoal, em um lugar diverso de onde alguém realmente está. Os trabalhos de Nuvem na Galeria tornam-se espelhos, nessa acepção. Eles anunciam em suas presenças a complexa rede de identidades, espaços e lugares, o que Michel Foucault discute acerca de um espaço heterogêneo: nossas vidas e nossas histórias acontecem em um espaço que nos agarra e nos ataca; este espaço é refratário a um vazio sereno, onde repousariam os corpos.

Foucault também menciona o navio para designar uma heterotopia. O navio é um "pedaço flutuante de espaço", ele é fechado e ao mesmo tempo aberto à infinitude do mar. Dentro de si, um mundo apartado do mundo que paira de lugar em lugar – mundo compossível

ao mundo real e firme, onde ele pode atracar, um dia. O navio e sua proa é a heterotopia dentro da qual as utopias habitam e sem a qual os sonhos se esvanecem.

Podemos pensar as exposições como heterotopias; a Sala Celso Renato de Lima é o navio que, atracado, fez abrigo temporário no lá. Acrescento aqui mais dois termos, guias para o percurso do navio: a nuvem e as estrelas. Para que o navio avance, com seus espelhos e outros aparatos óticos de localização, é preciso olhar para cima. Supostamente estáticas, as estrelas são pontos formadores de constelações, inspiram-nos a formar, construir redes e seguir o desenho. Mais móveis, as nuvens também nos incitam a formar, ou melhor, reconhecer no informe algo que possa ser nomeado. Em um determinado tempo e espaço, a galeria tornou-se um lugar para nuvens e estrelas.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CATTANI, Iclea B. "Arte contemporânea: o lugar da pesquisa". In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre, EDUFRGS, 2002. p. 15-50.

ELIAS, Norbert. "Apêndice: Introdução à edição de 1968". In: _____. **O processo civilizador, Volume 1**: uma história dos costumes. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. P. 212-251.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, nov. 2013. P. 113-122.

FRANÇA, Cláudia. Listar, cuidar, arranjar, montar e promover encontros: o que faz um/uma curador(a)? **Folha Vitória Online**, Vitória, 29, nov. 2024. Disponível em: https://www.folhavitoria.com.br/cultura/arte/listar-cuidar-arranjar-montar-e-promover-encontros-o-que-faz-um-uma-curadora-parte-i/ Acessado em: 21 jan. 2026.

FRANÇA, Cláudia. Parte II: o que é e o que faz um curador de arte? **Folha Vitória Online**, Vitória, 17, dez. 2024. Disponível em: https://www.folhavitoria.com.br/cultura/arte/curador-arte-parte-ii/ Acessado em: 21 jan. 2026.

FRANÇA, Cláudia. Encerrar uma exposição: caminhar pra beira de outro lugar. **Folha Vitória Online**, Vitória, 03, dez. 2025. Disponível em: https://www.folhavitoria.com.br/cultura/arte/encerrar-uma-exposicao-caminhar-pra-beira-de-outro-lugar/ Acessado em: 21 jan. 2026.

MORRIS, Roberto. “O tempo presente do espaço” (1978). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **PROJETO HISTÓRIA**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, dez.1993, p.1-178.

SILVA, Cláudia Maria França. Entre o arquivo e a presentidade: pensando a relação do artista com a exposição de seus trabalhos. In: ANAIS do Colóquio Histórias da Arte em exposições. Campinas: UNICAMP, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8495353/Entre_o_arquivo_e_a_presentidade_pensando_a_rela%C3%A7%C3%A3o_do_artista_com_a_exposi%C3%A7%C3%A3o_de_seus_trabalhos Acessado em: 23 jan.2026.

SOBRE O CCULT – LINHA DO TEMPO. Centro Cultural da UFMG, s./d. Disponível em: https://www.ufmg.br/centrocultural/o-centro/historia/ Acesso em 20, jan.2026.

Cantor e compositor em *affordances* criativos

Singer and composer in creative affordances

Lucila Tragtenberg/ UNILA
Livio Tragtenberg/compositor e instrumentista

Resumo:

Discutimos aqui aspectos criativos relativos ao trabalho do compositor e ao processo de transcriação desenvolvido pelo cantor, pelos viéses dos *affordances* e *mutualidade* da teoria da *Percepção Ecológica* de J. Gibson, e de diálogos com recursos da *Crítica de Processos* de C. Salles: *Construção de Verdades Artísticas*, *Percepção Artística, Tempo da Criação*, *Experimentação.* O conceito de *mestiçagem* (Pinheiro) promoveu reflexões sobre a qualidade do trânsito relacional entre cantor e compositor. As metodologias utilizadas foram a pesquisa artística baseada na prática (Borgdorff) e *Redes da Criação* (Salles). Pudemos iluminar o espaço de criação na área vocal em interrelação com o do compositor. Desvelaram-se conexões em suas duas redes criativas e a existência de instâncias horizontais, de troca contínua na relação criativa entre cantor e compositor.

Palavras-chave: criação; Transcriação; Cantor; Compositor; Mestiçagem.

Abstract:

Here we discuss creative aspects related to the composer's work and the transcreation process developed by the singer, through the lenses of affordances and mutuality from J. Gibson's Ecological Perception theory, and dialogues with resources from C. Salles's Process Criticism: Construction of Artistic Truths, Artistic Perception, Time of Creation, Experimentation. the concept of mestizaje (Pinheiro) promoted reflections on the quality of the relational exchange between singer and composer. The methodologies used were practice-based artistic research (Borgdorff) and Networks of Creation (Salles). We were able to illuminate the creative space in the vocal area in interrelation with that of the composer. Connections were revealed in their two creative networks and the existence of horizontal instances, of continuous exchange in the creative relationship between singer and composer.

Keywords*: creation; Transcreation; Singer; Composer; Mestizaje.*

Introdução

Refletiremos aqui sobre aspectos da criação no trabalho do compositor e na interpretação vocal (que propomos como uma transcriação) pelo viés dos *affordances e mutualidade* (Gibson, 1979), das instâncias relacionais entre cantor e compositor trazendo o conceito de *mestiçagem* (Pinheiro, 2009). Para isto mobilizamos recursos da *Crítica de Processos* (Salles, 2011) como *Construção de Verdades Artísticas, Percepção Artística, Tempo da Criação*, *Experimentação*, orientados pela metodologia de *Redes da Criação* (Salles, 2006). A autora concebe a criação artística como um percurso em rede, marcado por temporalidades múltiplas em interconexões instáveis, ligadas a princípios direcionadores. A investigação desenvolve-se assim, a partir de uma abordagem que privilegia os processos criativos em suas dinâmicas relacionais, temporais e perceptivas. Metodologicamente, este artigo insere-se no campo da pesquisa artística baseada na prática, compreendida como um modo de investigação em que o conhecimento emerge do próprio fazer artístico e de sua reflexão situada (Borgdorff, 2012). Nessa perspectiva, as práticas vocal e composicional analisadas neste artigo são entendidas como espaço de pensamento e investigação, em diálogo com o modelo de *practice as research* proposto por Nelson (2013), no qual prática, reflexão e teorização se articulam de forma indissociável, legitimando a escrita autorreflexiva e a experiência vivida do artista-pesquisador como operadores epistemológicos do processo investigativo. A dupla autoria é constitutiva do método, uma vez que o objeto investigado emerge também do trânsito relacional entre os processos de criação composicional e de transcriação vocal, analisados a partir de suas dinâmicas temporais, perceptivas e comunicativas. Compreendemos que o conhecimento produzido neste contexto advém do fazer artístico e de sua reflexão situada, articulando prática e teoria em rede, sem pretensão de generalização normativa, mas visando à explicitação de modos de relação, percepção e criação relevantes para o campo do canto, da composição musical e da pesquisa artística contemporânea. O neologismo transcriação criado pelo poeta Haroldo de Campos na área da literatura, é aqui proposto para designação do trabalho criativo do cantor, ao invés do termo "interpretação". Ele introduz a dimensão da criação de modo explícito, junto à realidade da tradução.

Criação, Transcriação e *Construção de Verdades Artísticas*

Para abordar o tema da criação, tomamos como referencial metodológico e teórico, o material desenvolvido pela *Crítica de processos* e *Redes da criação,* ambos de base peirceana, na obra de Cecilia Salles. Desse modo, a criação é aqui discutida como proposto pela autora,

com seu desenvolvimento em redes, com nós ou picos em suas conexões, consideradas instáveis e que se adensam a partir do aumento de relações que vão sendo estabelecidas, e que obedecem alguns princípios direcionadores. Alguns pressupostos desenvolvidos em sua obra, sob o ponto de vista da semiótica peirceana, apontam a criação como processo sem um ponto inicial, nem final, em um *continuum* de criação em 'interpretações semiósicas' (ação do signo de interpretar e ser interpretado continuamente), em constante movimento, mas com tendências. No âmbito do 'processo como causação final', como indica a autora, é possível verificar uma tendência para a verdade, em fazer contato com a realidade, e nos lembra que Peirce não acreditava que existisse apenas um critério de verdade, nem em verdades finais ou absolutas.

Assim, compreende-se que compositor e cantor possuam um propósito, um "desejo operativo" (SALLES, 2011, p. 167) como definido por Peirce, envolvendo uma meta como busca da verdade (mutável), ou seja, a criação e a interpretação da peça musical transcriada. Essa verdade "é construída ao longo do processo, à medida que a obra vai ganhando materialidade com modos de funcionamento próprios." (SALLES, 2011, p. 141). Nesse processo de *Construção de Verdades Artísticas*, uma perspectiva ainda deve ser mencionada, relativa ao ato criador que "mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista... O criador estabelece, portanto, uma ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade." (SALLES, 2011, p. 140). Adicionamos ao processo de construção de verdades, a contribuição do projeto poético pessoal do compositor e do cantor. Neles estão incluídos princípios direcionadores de natureza ética e estética, ligados às suas singularidades como crenças, valores, filtros de memória, sensação, imaginação. Segundo Salles, a natureza do projeto poético é mutável, ele se altera de acordo com o trajeto do criador, não pode ser compreendido como estático, ele é dinâmico. Com relação aos processos de criação do compositor e suas verdades artísticas em redes de conexões, trazemos a criação da *Orquestra dos Músicos das Ruas de São Paulo* em 2004, por Livio. A *Orquestra* combinaria os músicos de rua, migrantes do nordeste em sua maioria com músicos imigrantes de comunidades formadoras da cidade ao longo do tempo como os japoneses e mais recentemente os bolivianos e latinos, como os paraguaios. Nessa combinação teria-se dois tipos de perfil: os músicos genéricos, de rua; e os músicos de pedigree com sua cultura importada e seus instrumentos específicos. Um retrato de uma cidade da mistura, da tensão e do conflito.



Figura 01. Músicos da *Orquestra de Músicos das Ruas de São Paulo* – 2004. Reiko Nagese, Yuko Ogura, Emerson Boy, Peneira e Sonhador, Verde Lins, Ruben Vera, Verinho, Franco, Erik Paredes, Frank, José Bolivia, Nazaré Amorim, Alfredo Silva e Walter Castillo. Fotos de Isabel D'Elia.



Figuras 02 e 03. *Orquestra dos Músicos das Ruas de São Paulo – NEURÓPOLIS*, 2004. Com Emerson Boy, sonhador, Peneira,Eric paredes, Julian, Carrillo, Inacio Flores. Reiko Nagese e Yuko Ogura, Fotos de Isabel D'Elia.

Sairam então, Livio e a produtora Silvana Matteussi, pela cidade ao encontro desses músicos.

Arregimentado o grupo, teriam duas semanas de ensaios até a estreia. Inicialmente a ideia era captar o som daqueles músicos tocando e processá-los digitalmente em tempo real com o uso de filtros e processadores, de forma que o som resultante fosse bastante diferente do original, acústico. Como numa máquina de moer sonoridades, numa analogia da voracidade da metrópole. Mas logo de início, no primeiro encontro, Livio percebeu que havia um material tão interessante soando e que nunca havia se juntado, uma sonoridade que ainda não havia ouvido antes, que emergiu como um fantasma hamletiano reivindicando o seu espaço, a sua voz. Tal potência criativa, o fez abandonar de cara, as pretensões de compositor eletroacústico, e sua centralidade de discurso, e abrir espaço para que o grupo soasse e se revelasse. Aquele conjunto humano exigia mais do que uma presença como músico, instrumentista. A convivência criativa entre pessoas de tão diferentes extratos sócio-culturais era o desafio, para que desse convívio

pudesse brotar a música das ruas, a música de diálogo ideal, hipotético, invisível – subterrâneo como os nervos da cidade, neurópolis – e que nos informasse sobre nós mesmos, o que fomos, somos e para onde vamos. O objetivo era criar um mosaico que de alguma forma representasse, ainda que parcialmente, a metrópole e sua diversidade em profundidade, para além dos clichês de *world music*, que faz uma junção, um catado de personagens, mediados por uma linguagem mediana que apara as arestas, as individualidades (e as impossibilidades) e os coloca num funil bastante estreito estilístico. Mas também subverter a geografia da metrópole composta por um centro ou mais centros, e as periferias. Na *Orquestra*, a música criada estabeleceria pontes inimagináveis numa cidade apartada por suas mazelas sociais. Nesse conjunto havia, portanto, dois tipos de músicos, os letrados e os não-letrados. A improvisação atravessava o nosso "método", desde o princípio.

O "método":

Inicialmente, Livio solicitava ao músico que tocasse alguma coisa que ele gostava e que considerava representativo daquilo que ele praticava nas ruas e nos centros culturais, algo próprio, se possível. Assim, um músico de rua visitava o seu repertório do dia a dia, seja uma embolada, um samba próprio ou de outros autores; o músico migrante buscava na sua tradição – e de seus instrumentos – músicas que lhe interessavam tocar. Por exemplo, as instrumentistas japonesas, recuperaram trechos da música clássica japonesa do século 18 para *shamisen* e *koto*. Daí surgiu a ideia de que na *Orquestra "*não se toca música, mas músicos!"

Em seguida, ele solicitava a mesma coisa aos demais para que contrapusessem músicas às já apresentadas pelos primeiros músicos. As musicistas japonesas encontravam, nos trechos da música clássica japonesa para *Koto* e *Shamisen*, as passagens cujos tons combinavam melhor com a seleção das músicas e trechos dos demais; sempre escolhendo os materiais já existentes, nunca transpondo. Afinal, era importante manter a naturalidade e fluidez com que tocavam suas músicas. Livio não queria que, de maneira alguma, eles não se sentissem à vontade tocando e que ficassem preocupados com questões técnicas musicais, por isso não era proposto que se alterasse nenhuma nota ou batida trazida por cada um deles. Assim, foram surgindo as músicas coletivamente, mas mantendo sua forma aberta, sem o esqueleto de um arranjo com suas seções, partes e repetições fixadas numa sequência. A improvisação dos trechos era essencial para que as músicas não tivessem um acabamento de arranjo, com começo, meio e fim. Isso mantinha, os músicos num estado interessante de atenção e escuta em relação ao que os demais ticavam. À frente da *Orquestra*, Livio improvisava as sequências, cortes, alterações de andamento, repetições do número escolhido. Para isso ele se utilizou de

alguns sinais muito simples de fácil entendimento, um pouco a maneira do *Conducting*, descrito acima; mas, confessa, que à época não tinha conhecimento da técnica já proposta por Morris. As vezes a ignorância é mãe da criação... A diferença dessa *Orquestra*, é que não eram indicadas intervenções musicais isoladas, com intento de criar uma composição original (como: "som longo", "ascendente" etc), Livio atuava menos como compositor, e mais como editor, cortando, sobrepondo e remendando. Um pouco parecido com um programa de edição de áudio digital como um *Pro Tools* ou *Logic*, ao vivo! O compositor Gilberto Mendes, escreveu no libreto do CD *Neurópolis*:

> "Assistindo 'Neurópolis', em meio àquela humaníssima manifestação da alma do povo, de repente a gente percebe que está, ao mesmo tempo, diante da mais legítima música de vanguarda, em toda a sua plenitude semântico-estrutural, fruto de uma maquinação cerebral, de uma verdadeira análise combinatória de dados da música do povo." (MENDES, libreto do CD, 2007).

Historiador e crítico da música popular, José Ramos Tinhorão também notou essa riqueza na linguagem da música da rua, escreveu no mesmo libreto: "um achado de polifonias, de desconstruções de músicas populares." (Tinhorão, 2007). Nessa dinâmica, os músicos tocavam e improvisavam sobre uma base familiar, ou seja, estavam confortáveis nesse caos multicultural onde cada um, como num mosaico, era realmente uma parte única do conjunto. A ideia de tocar a história pessoal musical de cada um, em sua inteireza, sem "negociação" de arranjo, para alcançar um suposto resultado em que se amalgamassem – como na *world music* – evidenciava os contrastes, ao invés de planificar um mínimo denominador comum, uma média. Ao contrário, as propostas de cada um ao longo da criação dos números, era guiada justamente pela capacidade de que cada material contrastasse em relação ao anterior, em que acrescentasse e não reforçasse o que já estava proposto, em jogo. Ao contrário da orquestra erudita, onde o músico desempenha uma função determinada pela partitura, não importando se ele é brasileiro ou chinês, desde que siga as ordens da partitura e do maestro. "Neurópolis" indicava a cidade dos nervos, ou os nervos da cidade, que como no corpo humano latejam abaixo da epiderme, numa dinâmica subterrânea, mas palpitante, essencial: trovadores errantes na cidade.

A *Orquestra* não expressaria nenhuma habilidade especial técnica ou virtuosismo de cada participante, pelo contrário, ela buscaria possibilitar que cada um tocasse plenamente a sua especificidade, a sua música. A informalidade era essencial para que isso pudesse acontecer. Os comandos de regência eram comandos básicos de edição, como já foi dito acima: *iniciar, continuar* e *parar*. O que acontece nesse interregno é por conta de cada músico.

Em 2025, a *Orquestra dos Músicos das Ruas de São Paulo* completou 20 anos. Essa ideia foi replicada em Miami, EUA, com a *Nervous City Orchestra*, em duas temporadas em 2005, com produção de Mary Luft. Mudando a cidade, muda o perfil dos músicos, as sonoridades e as questões sócio-culturais. Miami, cidade da diáspora latina e caribenha, apresentava suas questões próprias. Ao contrário de São Paulo, a convivência entre os músicos era tensa, replicando o que acontecia nas ruas, na cidade e no seu dia a dia, pois trata-se de uma sociedade extremamente competitiva e excludente. O argentino cristão se recusava a tocar junto aos toques de *Santeria* do saxofonista cubano que por sua vez tocava também uma flauta antiga chinesa, Dizi, relíquia dos tempos da Guerra Fria em Cuba, e assim por diante. Numa dinâmica nova em relação a São Paulo, Livio buscou então no resultado sonoro, explicitar todo esse pano de fundo, que é a vida real dos músicos e da música na cidade.



Figura 04. Orquestra dos Músicos das Ruas de Miami e Livio Tragtenberg – 2005. Foto de Benton C-Bainbridge

Um verdadeiro processo prático de criação e transcriação de universos musicais e culturais que foram recolocados em relação centrífuga a partir de seus *affordances*. Quanto ao neologismo transcriação, criado pelo poeta Haroldo de Campos no campo da literatura, ele é aqui trazido para o campo da música, como designação do trabalho criativo do cantor. O termo introduz de modo explícito, a dimensão da criação em articulação com a realidade da tradução. A palavra interpretação, geralmente utilizada para designar o trabalho do cantor, não contempla de forma igualmente clara as dimensões criativa e tradutória. Assim, na tese de doutorado de

Lucila, após extensa discussão sobre o tema — que pode ser ali revista — neste artigo, o termo é utilizado para designar o trabalho de criação da interpretação vocal. Desse modo, o neologismo permite compreender a criação do cantor como uma tradução criativa da partitura ou da música de tradição oral. Tal concepção implica traduzir não significados, mas a força estética da obra de chegada. Assim, o termo não diz respeito apenas à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua força estética como obra de chegada e que em sua nova língua pode também ser observada, ou seja, na nova criação, conforme proposto por Haroldo de Campos:

> Enfatizarei, apenas, que não busco, em minhas traduções bíblicas, uma suposta 'autenticidade' ou 'verdade' textual. Meu empenho está em alcançar em português, ... uma reconfiguração - em termos de 'trans-criação' – das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida. Tenho por objetivo obter, através da operação tradutora, um texto comparativa e coextensivamente forte, enquanto poesia em português. (CAMPOS, 1993, p. 17).

Trazemos em seguida tópicos da *Crítica de Processos* (Salles), refletindo a partir deles sobre processos criativos do compositor e transcriativos do cantor. Para discutir tal instância trazemos os conceitos de *mutualidade* e *affordance* da teoria da Percepção Ecológica (Gibson) e aspectos de *mestiçagem* (Pinheiro), com o objetivo de trazer transparência às qualidades do trânsito relacional entre cantor e compositor. Todos esses conceitos foram chamados à discussão em rede, quanto a aspectos relacionais, com ênfase na reciprocidade.

Percepção artística* e *affordances

Adentrando nos processos criativos e transcriadores de compositor e cantor, refletiremos a partir dos conceitos de *Percepção Artística* de Salles e de *affordance* e *mutualidade* de Gibson. A percepção artística, segundo a autora, participa ativamente da transformação criativa. Ela recolhe o que atrai o olhar do criador e, de modo inferencial e sensível, interage em suas redes de criação, da qual fazem parte seus filtros singulares como memória, sensação, imaginação, projeto poético e aspectos sociais (história, cultura, biografia):

> [percepção artística:] Atividade criadora da mente humana, que é uma ação transformadora. [...] As percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é [sic] divorciada [sic] da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória. (SALLES, 2010, p. 23).

Podemos compreender a percepção artística como uma abordagem flexível que ressignifica o mundo a nossa volta. Estabelecendo vínculos poéticos com o que faz parte do

cotidiano, incorporando à ele qualidades sensíveis, o criador potencializa suas visões de mundo, garantindo permanência e, refletindo acerca da sobrevivência da espécie, traz diferenciais importantes como instrumentos cognitivos.

Nos trabalhos de compositor e cantor, a percepção artística integra suas tramas de redes criativas se utilizando também de pensamentos lógicos e filtros sensíveis singulares, onde mundo externo e interno participam das ações transformadoras que podem gerar as composições musicais e as transcriações. Imagens advindas de memórias sensitivas, que são um tipo de memória afetiva, participam ativamente deste processo. Jean-Yves e Marc Tadié explicitam a memória sensitiva:

> Não é a lembrança imaginada da sensação que sentimos em uma época, é ela mesma que ressurge. A doce carícia de uma pele acetinada... A picada de uma agulha... Ela nos faz sentir no presente a emoção sentida no passado, idêntica e também intensa. (TADIÉ, 1999, p. 189).

Assim, são circuitos psicofísicos que ressurgem e se manifestam trazendo ao processo criativo, suas particularidades. Trazemos o caso em que este tipo de imaginação se fez presente na transcriação do início da *Canção de Amor* de Villa-Lobos que Lucila realizou, cujo poema se inicia com a frase "Sonhar na tarde azul do teu amor ausente". Ele trouxe para ela a memória e imagem vívidas de uma tarde azul experenciada em Porto Seguro, em um passado remoto, trinta anos atrás. A imagem possuía em comum com a indicação deste poema na partitura, o caráter de lentidão, além do azul anil. E o elemento que lhe trouxe esta lentidão do céu, da tarde, foi a indicação na partitura, de andamento *Lento* para esta parte. A imagem da tarde azul na Bahia traz intrínseca a lentidão do passar do tempo naquele momento, ali vivenciado. Mas esta re-evocação da imagem baiana não se deu de modo linear, no sentido de causa e efeito consciente, procurado através de pensamentos lógicos, como uma procura em arquivos de imagens mentais. Ela aconteceu por associação, em decorrência às palavras e indicações musicais grafadas na partitura. E assim a imagem esteve presente na sua performance da canção, e adicionou a camda viva, de vivência sensorial, no momento de performance.



Figura 05. Partitura da *Canção de Amor* de Villa-Lobos. Acervo do Museu Villa-Lobos.

Neste ponto, os conceitos de *mutualidade* e *affordance* cunhados por Gibson em sua teoria da Percepção Ecológica, nos trazem luz e dimensão precisa ao modo como podemos compreender a qualidade da relação de observador e ambiente, indicada por ele como de mutualidade com o que este mundo nos oferece, ou seja, os seus *affordances*. Isto tudo traz luz ao que se deu no processo de transcriação do início da *Canção de Amor.* Por certo que nos relacionamos com o que nos cerca, porém a qualidade desta relação é que nos importa. A mutualidade quanto ao papel do percebedor indicada por Gibson, foi nomeada por Santaella (2012, p. 73) em seu estudo sobre o autor, como a "reciprocidade dinâmica entre animal e ambiente". Trata-se assim, de uma relação em que está implicada a reciprocidade. E de que modos podem se dar tal reciprocidade? Estão aí implicadas nesta relação de mutualidade, os *affordances.* A palavra *affordance* foi criada por Gibson e advém de *afford*, que significa proporcionar, dar. Segundo o autor, ela contempla dois elementos, o ambiente e o observador. A informação do ambiente oferece propriedades, estrutura em invariantes e variantes para o observador. Os *affordances* do ambiente se constituem no que "... ele oferece ao animal, o que ele provê ou fornece, tanto para o bem quanto para o mal." [112] (GIBSON, 1979, p. 127). *Affordances* são constituídos por composições (suas propriedades) e *layouts* oferecidos ao percebedor. Por exemplo, uma cadeira de veludo oferece calor e maciez e uma de ferro oferece

[112] "... it offers to the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill." (GIBSON, 1979, p. 127).

frio e dureza. Se o percebedor estiver no inverno e for se sentar por um longo tempo, escolherá a primeira para isto. Mas se ele estiver no verão e for se sentar por pouco tempo, escolherá a segunda. Ele vai perceber, de modo direto segundo Gibson, as informações oferecidas e escolherá segundo a sua melhor conveniência. Um cachorro que demonstre agressividade estará fornecendo informações de perigo, se o observador as ignorar, corre grande perigo. Estas informações no campo da percepção emocional facilitam as ações de adaptação, e consequentemente, sobrevivência ou ações mais acertadas por parte do percebedor. Estão ali sendo fornecidos também, de modo direto, significados, que assim seriam percebidos. Nos processos de transcriação vocal, *affordances* presentes na partitura são oferecidos pelo compositor ao cantor, com significados advindos das propriedades e *layout* dos elementos criados e ali escritos. O que pode parecer óbvio, que o cantor deva entrar em contato com as informações como *affordances* da partitura e dali construir sua transcriação, não o é de fato. Costumamos ouvir, principalmente de estudantes de canto, relatos de que não sabem como irão interpretar tal música. O que acontece então, é que, de fato, eles não estão entrando em contato com o que lhes está sendo oferecido, ou, *afford*. Eles não estão entrando em contato com as propriedades e *layout* dos *affordances*. Como vimos, entrar em contato com eles, diz respeito a uma relação de mutualidade. Mais ainda do que isso, Gibson indica a importância da ação de *pick-up* (captar), que é extrair dos *affordances* os seus significados para além do estudo formal da partitura, necessita uma postura de movimento, dinâmica, a partir da sintonização com o material oferecido. O *attunement*, ou sintonização, é apontado por Gibson como uma qualidade de ação necessária para entrar em contato com as propriedades do que nos está sendo oferecido:

> Gibson havia dito que a "sintonização" é dependente da experiência que pode ser adquirida pela "educação de atenção". – Em essência, educar a atenção de alguém é refinar a habilidade de discriminar através da prática. (GIBSON e GIBSON apud DAVIDSON, 1991, p. 36)[113].

E o autor indica ainda: "O progresso do conhecimento é do indefinido para o definido, não da sensação para a percepção. Nós não aprendemos para ter percepções, mas para as diferenciar. É neste sentido que nós estudamos para ver." (GIBSON apud Davidson, 1991, p. 37)[114].

[113] "Gibson has said that "attunement" is dependent on experience which is achieved by the "education of attention". -In essence, to educate one's attention is to refine the ability to discriminate through practice." (Gibson and Gibson, 1955).

[114] The progress of learning is from indefinite to definite, not from sensation to perception. We do not learn to have percepts, but to differentiate them. It is in this sense that we learn to see." (Gibson, 1950, p. 222).

No caso da composição musical, a complexidade do universo em que está imerso o compositor em seus processos de criação, contém também a presença dos *affordances*, através dos quais ele lida com as propriedades das coisas do mundo externo e dos que passam a fazer parte de seu mundo singular. Muitas vezes, os processos oferecem ao compositor, ferramentas de uso que são determinantes nas escolhas composicionais. Por exemplo, a matemática aplicada aos eventos sonoros. E existe uma questão paralela importante que trata de pertinência nessa operação. Até que ponto a transposição de uma situação algébrica se transforma num procedimento sonoro interessante? E interessante é no sentido que se aplica ao resultado final, ou seja, a qualidade musical, ou do discurso musical a partir dessa transposição. Assim deve-se observar a importância que a pertinência tem nesses processos, os *affordances* trazem informações que devem ser situadas quanto à sua pertinência artística.

Tempo da criação*, *Experimentação* e *Mestiçagem

Os tempos da criação para Salles, agenciam esperas do criador pela obra, da obra pelo criador, momentos de dúvidas, hesitações e bloqueios. Compreende-se aqui o criador da obra como o compositor (evidente em seu trabalho de composição musical) e o cantor como transcriador.

Todos os elementos da partitura participam destes tempos diversos, tanto na instância de criação composicional, quanto na transcriadora. Muitas vezes os bloqueios do fluxo criativo se fazem presentes, tanto na criação como na transcriação, e se abre novamente, tempo e espaço para que então, adiante, o fluxo possa ser posteriormente reestabelecido. Tal como indica a autora, neste tempo prenhe de continuidades e descontinuidades, há os instantes das descobertas, nos quais se incrementam as formas da obra criada e a transcriada. Refletimos acerca destes tempos da criação, experimentação e o trânsito relacional da mestiçagem, quanto a nossa atuação nos espetáculos *A Cena da Origem* (com Giulia Gam e direção de Bia Lessa), e *Vida Névoa Nada* (com Beth Coelho e direção de Júlio Bressane), apresentados em São Paulo. Em *A Cena da Origem*, Livio partiu da notação bíblica do *te'amin* do Antigo Testamento (as notas, a cantilação) adaptando-a à notação ocidental, mas aplicando a notação melismática, e não a moderna. Dessa forma uma tradução de sistemas melódicos, não apenas de notação, se processou, pois de uma prática não temperada foi-se ao temperamento da escala ocidental. Livio manteve uma flexibilidade rítmica na notação, de forma a não adotar durações proporcionais e mesmo qualquer medida de acentos (em compassos) ou andamentos metrificados, partindo dos *affordances* das notas na cantilação, que ofereciam esta flexibilidade. E esta flexibilidade de conversões levaram a uma outra versão, em forma de bossa

nova para o espetáculo *Vida Névoa Nada*, com a instrumentação típica (violão, piano, contrabaixo e bateria) mantendo a flexibilidade na formulação rítmica dos formantes melódicos espalhados nas batidas de forma livre. Quando Lucila como intérprete, se voltou para um universo do sagrado a partir dos *affordances* da partitura em *A Cena da Origem* e depois para o da bossa nova em *Vida Névoa Nada*, o tempo de sua transcriação se mostrou plural de modo enfático, ao lidar com a mudança de um universo sonoro para outro. Foi preciso para ela, esperar pela ativação da diferença sonora em sua voz, do cantar em estilo bossa nova, bloqueios e fluxos de continuidade ali se apresentaram. Cantar diretamente, passando de um estilo para outro, não foi possível. As tentativas feitas não funcionaram, a voz sempre retornava ao estilo anterior, da cantilação. Hesitando seguir em frente, foi necessário parar o canto. O que se sucedeu foi que se levou um tempo relativamente longo, para que sua mente musical passasse do universo do sagrado vivenciado na cantilação, para a vivência de seu estilo em bossa nova. Neste período, a obra esperou pela cantora, ela trabalhou com hesitações e também com experimentações vocais. A característica de investigação na criação pelo viés da experimentação para Salles, inclui momentos em que são criadas hipóteses, testagens são realizadas e opções são feitas, a partir da variedade de caminhos que possa existir. Por certo que a experimentação está presente tanto nos processos de composição musical quanto nos de transcriação vocal. Momentos de testagens, hipóteses e opções, foram vivenciados por Lucila quando experimentou algumas formas diferentes de cantar a música originária do espetáculo *A Cena da Origem*, para conseguir chegar a cantá-la em estilo bossa nova. E dos vários recursos experimentados, o que resultou positivamente para esta transição foi o de cantar toda a música somente com uma vogal, a vogal "o". Depois de muitos ensaios repetindo a música com esta vogal, foi possível introduzir no canto, o estilo da bossa nova. O que Lucila observou é que o fluxo da música se tornou neutro, lhe pareceu neutro, por ter sido cantado apenas com o uso de uma vogal, sem qualquer significado que vem intrínseco à palavra. A partir daí se tornou então factível, imprimir à música o estilo da bossa nova. Para Livio, seus processos de criação podem se desenvolver a partir de um ponto de partida, uma ideia que chama a sua atenção, que pode não ser musical, pode vir de algum outro estímulo. Ele desenvolve a partir daí um processo de associação, no qual os materiais vão se conectando, mas onde a associação é não linear, não é de causa e efeito, um material não leva ao outro de modo direto, eles podem ser de universos distintos, a conexão entre eles não é lógica. Assim, se tem uma coisa que se junta à outra e vão sendo criadas camadas em que as coisas vão se sobrepondo, e não se resolvendo, e esta tensão entre os elementos produz a dinâmica da criação. É importante salientar que o processo não procura por experimentação, ela é uma decorrência, não um ponto de partida. A ideia de

experimentação tem muito de ocasional, ela é um gesto, uma reação as vezes a uma situação ou a uma proposição. Então os processos criativos, em última instância são todos experimentais, em maior ou menor intensidade. Ao apenas agregar formantes já existentes e classificados, diminuimos a intensidade desse processo como experiência, ou experimentação. Ao abrir o leque de possibilidades e de inserção de procedimentos e materiais, ampliamos o espaço de imprevisibilidade e logo, de experimentação no processo. A transcriação se dá para Lucila, a partir dos elementos criados pelo compositor e grafados na partitura (também dele recebidos oralmente), ou em uma canção acessada por tradição oral. Todo o estímulo dali advindo é traduzido criativamente em imagens, em sensações, operando junto com a memória pessoal, além de outras informações como de redes histórico-culturais e sociais. Os filtros singulares (sensação, memória, imaginação) são ativados e passam a selecionar possibilidades que por ventura sejam oferecidas pela partitura, ou, que surjam durante o processo da transcriação. Note-se que nesta operação, assim como nas experimentações do compositor, a qualidade do trânsito relacional com os *affordances* e filtros singulares é importante. Nas transcriações vocais, o que percebemos é a relação de trânsito constante entre o que vem da partitura e o que é criado. Discutindo essa dimensão ativa em seu aspecto relacional, tomamos a perspectiva da mestiçagem, com sua característica de mutabilidade recíproca como constante, o estar em trânsito como qualidade relacional que mantém trânsitos permanentes de conexão entre as partes, em estado de trocas processuais, ausentes de sínteses redutoras a uma única parte. Nesse jogo mestiço constante, para 'estar em contato' em sintaxes constantes, uma das atuações por parte do cantor parece ser a de sintonizar, captar, perceber e trabalhar, também com pensamentos lógicos (abdução, inferência e dedução), em interações com a imaginação, memória e a sensação, atravessado ainda por outros falantes em dialogismos inter e intrapessoais, seus atos comunicativos. A condição de mestiçagem oferece outra possibilidade relacional, que é diversa à *fusão*, na "interação entre objetos, formas e imagens da cultura. A mestiçagem não opera por fusão, que apaga as diferenças, nem por mero reconhecimento das diversidades, que as mantém isoladas..." (PINHEIRO, 2009, orelha). Trata-se de trocas permanentes gerando configurações em mosaicos, trânsito constante que rompe com concepções binárias como 'centro e periferia' de hierarquização implícita, abandonadas em favor de uma constante 'tensão relacional'. Um olhar à investigação relacional entre composição musical, cantor e compositor (e informações de suas redes histórico-cultural e biográficas) não parece se remeter a um horizonte de *fusões* (onde perdem-se o um e o outro emergindo um único), mas sim, parece melhor caracterizada na de *mestiçagem*, como flexibilização no fluxo constante de troca de informações entre cantor e composição musical,

onde cada um se mantém separadamente, mas suas interações constantes e não hierarquizadas criam propriedades móveis conjuntas, advindas de conexões flexíveis estabelecidas entre si. Neste sentido, podemos falar acerca dos estilos de composição e transcriação da música composta por Livio para *A Cena da Origem* e *Vida Névoa Nada*, transcriadas através de seus *affordances*, no canto de Lucila. Retomando o caso da *Canção de Amor*, teremos diversas *Canções de Amor* mestiças, onde reconhecemos a obra do compositor Villa-Lobos em todas as performances dos diferentes cantores que a transcriam, em nosso cenário musical brasileiro e internacional. É possível dizer ao escutá-la cantada: é a música de Villa-Lobos e é cantada pelo cantor X, e também, é a música de Villa-Lobos cantada pelo cantor Y. As fronteiras de troca entre a composição musical e seus cantores está sempre móvel, aberta, e deste modo, percebemos sempre os dois lados, em mosaicos de significados, criados a partir de uma relação horizontal, de trânsito constante. A obra está aberta para originar e receber diversas transcriações, e os cantores se relacionam no trânsito da mutualidade com os *affordances* que captam da partitura ou melodia transmitida oralmente, mantendo assim a relação de mestiçagem entre este e o cantor. Observamos que uma mesma composição musical não é cantada de modo igual nem mesmo pelo mesmo cantor, e tanto a composição musical quanto o cantor, criam e suportam esta realidade, este trânsito constante de possibilidades diversas.

Considerações Finais

Ao longo deste artigo, buscamos evidenciar que os processos criativos do compositor e os processos de transcriação do cantor se constituem como instâncias relacionais, nas quais percepção e experimentação se articulam em redes dinâmicas e não hierárquicas. A partir dos conceitos de *affordances* e *mutualidade* em diálogo com a *Crítica de Processos* e *Redes da Criação*, foi possível compreender a partitura não como um objeto estático, mas como um campo de possibilidades oferecidas ao cantor, que são percebidas e transcriadas com força estética de chegada. Os casos analisados — tanto no âmbito da criação composicional, na experiência da *Orquestra dos Músicos das Ruas de São Paulo,* quanto no âmbito da transcriação em *A Cena da Origem*, *Vida Névoa Nada* e na *Canção de Amor* de Villa-Lobos — evidenciam que a criação musical e a transcriação se dão por meio de trânsitos constantes entre materiais, corpos, memórias, estilos e contextos culturais. Esses trânsitos não operam por fusão ou subordinação, mas por aquilo que o conceito de mestiçagem nomeia como uma tensão relacional produtiva na qual compositor e cantor se transformam mutuamente sem apagamento de suas singularidades. A experimentação mostrou-se elemento estruturante tanto na criação

quanto na transcriação. No trabalho do compositor, ela emerge como decorrência da abertura a materiais heterogêneos, associações não lineares e decisões tomadas no curso do processo, muitas vezes em resposta às próprias exigências do material sonoro. No trabalho da cantora ela se manifesta na escuta atenta dos *affordances* da partitura, na ativação de imagens, memórias sensoriais e filtros singulares, bem como na testagem de modos de emissão vocal que possibilitem a emergência de uma força estética coerente com a obra de chegada. Em ambos os casos, criação e transcriação revelam-se como processos investigativos, nos quais hipóteses são formuladas, testadas, abandonadas ou transformadas. Consideramos que foi possível observar uma relação horizontal, em um trânsito de mestiçagem, onde Livio criou instâncias em redes criativas com seus pontos de intersecção, que Lucila transcriou em redes próprias através de seus filtros singulares, inclusive no caso da *Canção de Amor*, guiada pela procura da força estética da obra de chegada. Concluindo, processos criativos entre compositor e intérprete não parecem se dar por restrições, mas sim por doações. Um cria e dá ao outro que cria também, transcriando com força estética o que recebe da partitura.

Referências

BORGDORFF, H. *The conflict of the faculties*: perspectives on artistic research and academia. Leiden: Leiden University Press, 2012.

DAVIDSON, J. *The perception of expressive movement in music performance*. Londres, 1991. Vol 1. Tese de Doutorado.

GIBSON, J. *The ecological approach to visual perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1979.

NELSON, R. *Practice as research in the arts*: principles, protocols, pedagogies, resistances. London: Palgrave Macmillan, 2013.

PINHEIRO, A. (org.). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

SALLES, C. *Arquivos de criação*: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SALLES, C. *Redes da criação:* construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

MENDES, G. *Libreto do CD Neurópolis*, Selo SESC, São Paulo, 2007.

TINHORÃO, J. R. *Libreto do CD Neurópolis*, Selo SESC, São Paulo, 2007.

Enredo: processos e poética

Tangle: processes and poetics

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte (FAAC/UNESP)

Resumo:

Enredo é o título de uma exposição individual ocorrida em meados de 2025, a qual reuniu 75 trabalhos de minha autoria. As obras possuem o têxtil como elemento integrador, em criações materializadas em desenhos, fotografias, fotomontagens, assemblagens e esculturas. Teve duração de 67 dias, mediação educativa com 31 alunos do curso de Artes Visuais da Unesp, campus de Bauru, e,em mais de mil visitantes. A leitura da mostra parte da experiência da autora, da transição do espaço do ateliê ao espaço público, compartilhado, contextualizado no continuum descrito por Cecília Salles.

Palavras-chave: *processo criativo; Poética. arte têxtil; Continuum.*

Abstract:

"Enredo" is the title of a solo exhibition held in mid-2025, which brought together 75 works of my own creation. The works feature textiles as an integrating element, in creations materialized in drawings, photographs, photomontages, assemblages, and sculptures. It lasted 67 days, with educational mediation involving 31 students from the Visual Arts course at UNESP, Bauru campus, and over a thousand visitors. The interpretation of the exhibition stems from the author's experience, the transition from the studio space to the shared public space, contextualized within the continuum described by Cecília Salles.

Keywords: *creative process; Poetics; Textile art; Continuum.*

1 Introdução

O presente trabalho traz reflexões, pesquisas, processos e a poética dos trabalhos que integraram a exposição individual "Enredo". Contendo obras de minha autoria, a mostra resultou de seleção no “Edital de Contratação de Exposição Individual de Artes Visuais da Secretaria Municipal de Cultura de Bauru”, ocorrendo de 15 de agosto a 24 de outubro de 2025 na galeria "Angelina Messenberg" – Centro Cultural "Carlos Fernandes Paiva", em Bauru.

As obras que compõem a exposição são resultantes de mais de 15 anos de pesquisa e produção artística. Nelas, há uma história de relação com o próprio fazer, tendo no fio reações poéticas, metáforas de percursos pessoais. Assim como pode ocorrer com outros artistas, houve o encontro comigo mesma, com o outro, com as situações da vida que nos ensinam sobre quem somos, onde estamos, com quem vivemos, de quem sentimos falta, o que permanece, quem nos sustenta. A complexidade da existência, na qual somos tecidos e convidados a tecer, em uma história contínua, divina e humana.

Dentro das reflexões apresentadas, Saramago, Yi-Fu Tuan e Salles se encontram, na poesia da ilha desconhecida, na intimidade da configuração de lugar, no processo de criação que nos acompanha no decorrer da vida, movendo-nos à autoavaliação, a uma reconstrução diária que como força motriz da tecedura poética.

2 Obras/ Séries

O recorte feito para a exposição resultou da curadoria de Túlio Stafuzza, mediante visita ao meu ateliê para que tivesse acesso aos trabalhos que cobrem todo meu percurso como criadora. Alternando entre momentos de muita conversa com outros silenciosos, pensativos, as conexões que delinearam o projeto afloraram a partir da observação de Stafuzza. Desde nossa primeira conversa em um café, levantando as primeiras ideias para a proposta, as obras passaram a ser entregues a ele, no *continuum* que se manifesta a partir da poética do outro, escolhas que definem uma leitura específica.

Nessa leitura, foram selecionadas obras que remetem ao período de 2010 a 2023, as quais integram as séries “*Templum”* (2010), “*Exsistère”* (2011-2015), “*Minimum”* (2016),

"*Corpus*" (2016-2021), "Espera" (2017), "Cartografia Rendilhada" (2017-2019), "*Memoria*" (2017-2020), "*Aether"* (2021-2023) e "*Nidus"* (2021-2024)[115].

2.1 "*Templum"*

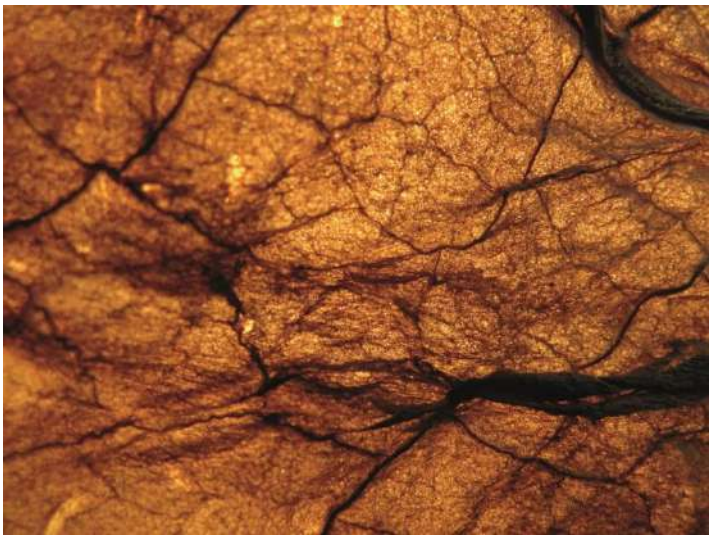


FIGURA 1: *Templum* VII, Série *Templum*, Joedy Marins, fotografia digital, dimensões variáveis, 2010. (Acervo pessoal)

2.2 "*Exsistère"*

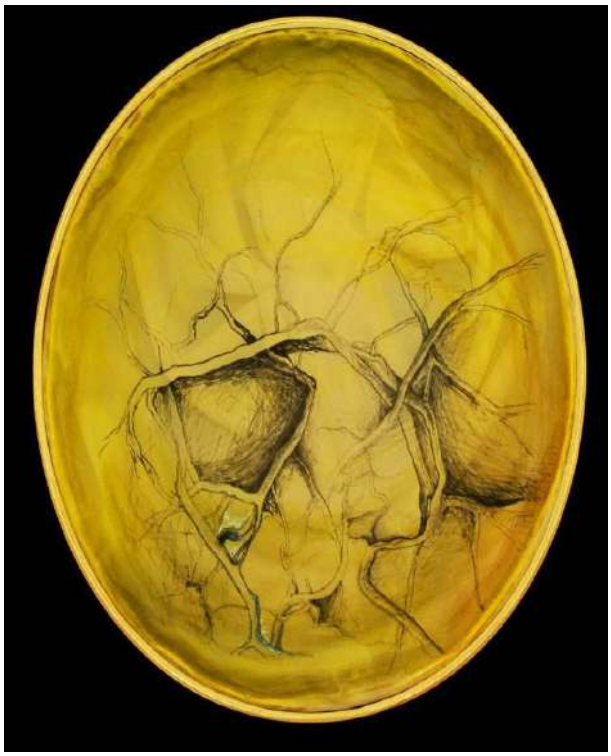


FIGURA 2: *Exsistère III*, Série *Exsistère*, Joedy Marins, assemblagem, 70 x 70 x 5 cm, 2015, coleção particular. (Acervo da artista)

[115] Para uma abordagem maior sobre a produção, acessar https://www.joedymarins.com/

2.3 “*Minimum*”



IGURA 3: Sem título, Série *Minimum*, Joedy Marins, fotografia digital, dimensões variáveis, 2016.
(Acervo pessoal)

2.4 “*Corpus*”

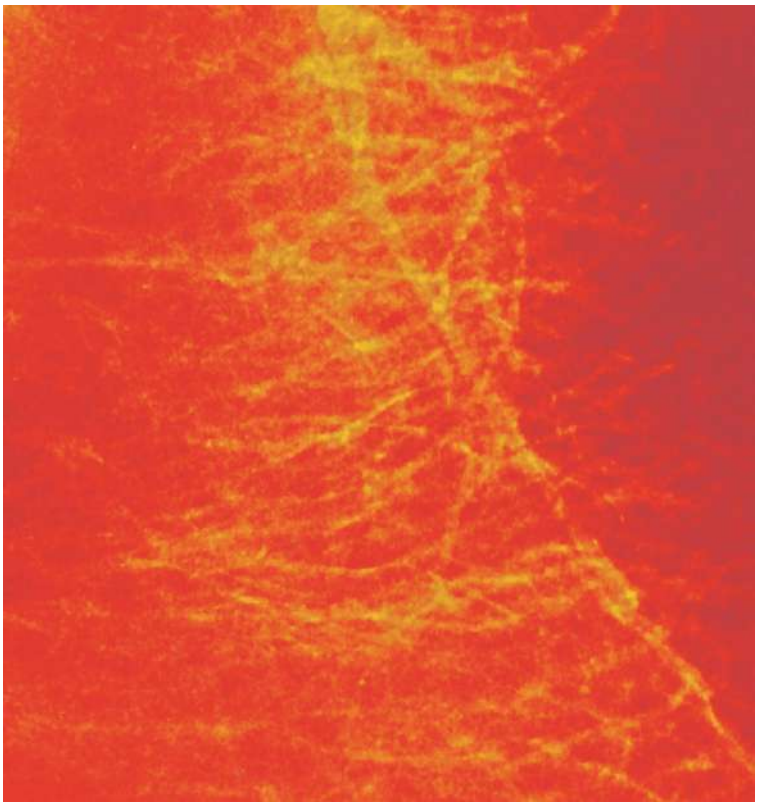


FIGURA 4: *Corpus IX*, Série *Corpus*, Joedy Marins, fotografia digital, dimensões variáveis, 2020.
(Fonte: Acervo pessoal)

2.5 “Espera”



FIGURA 5: “À espera da continuidade”, Série “A Espera”, Joedy Marins, assemblagem, 60 x 60 x 5 cm, 2017.

(Fonte: Acervo pessoal)

2.6 “Cartografia Rendilhada”



FIGURA 6: “*Bereshit*”, Série “Cartografia Rendilhada”, Joedy Marins, tapeçaria digital, 200 x 200 cm, 2017. Acervo da *Contextile*.

(Fonte: acervo pessoal)

2.7 "*Memoria*"

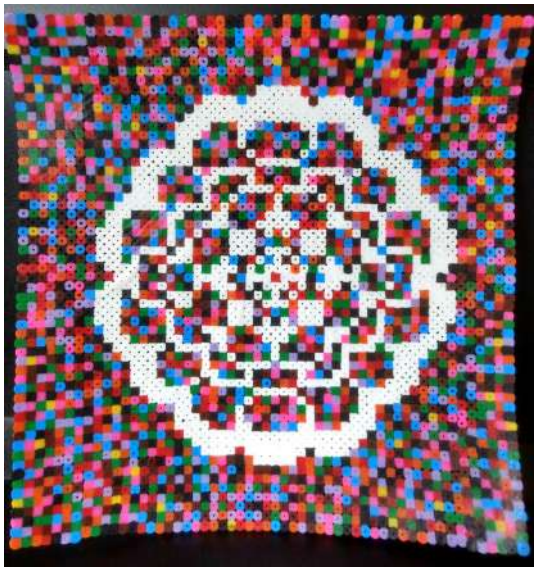


FIGURA 7: Sem título, Série "*Memoria*", Joedy Marins, assemblagem, 30 x 30 x 0,5 cm, 2019.

(Fonte: acervo pessoal)

2.8 "*Aether*"



FIGURA 8: Pele I, Série "*Aether*", Joedy Marins, escultura, 12 x 12 x 15 cm, 2022.

(Fonte: acervo pessoal)

2.9 “*Nidus*”



FIGURA 9: *Brachiaria II*, Série “*Nidus*”, Joedy Marins, escultura, 12 x 10 x 6,5 cm, 2022.
(Fonte: acervo pessoal)

3 Projeto Curatorial

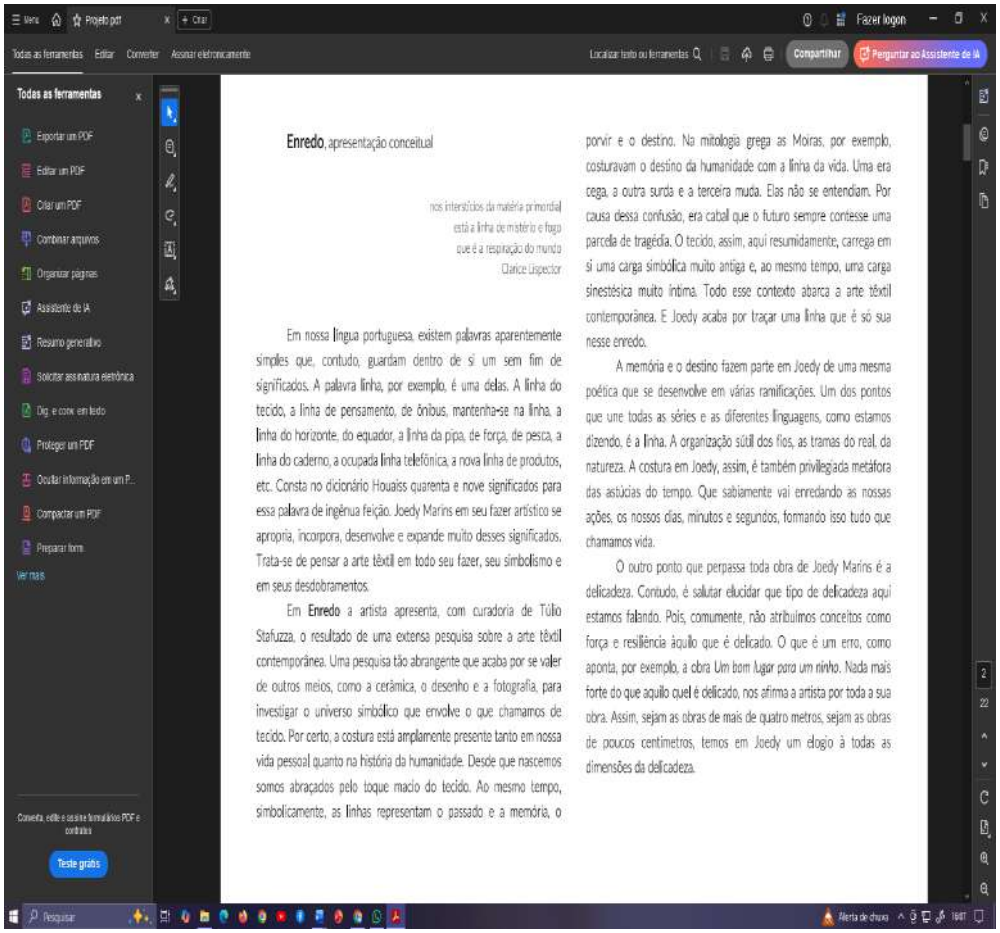
Com o recorte da produção de minhas obras feito, a linha presente em todas as obras, seja em bordados, esculturas, desenhos, fotografias, *frames* de vídeos, assemblagens ou colagens digitais, Stafuzza denominou “Enredo” ao projeto curatorial da exposição, destacando palavras de Clarice Lispector: “(...) nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo.” (Lispector, p.98)

A expografia foi pensada de maneira a organizar o espaço em cinco salas denominadas de A a E, dispostas para que o acesso dos visitantes fosse fluido, com um percurso livre, como um bordado visto por leigos que não sabem a sequência na execução dos pontos.



FIGURA 10: Apresentação do projeto para a exposição “Enredo”, de Túlio Stafuzza. Imagem da obra “Um bom lugar para um ninho”, Série “Ninhos”, Joedy Marins, escultura, 24 x 40 x 18 cm, 2022.

(Fonte: Túlio Stafuzza, Joedy Marins)



Enredo, apresentação conceitual

nos interstícios da matéria primordial
está a linha de mistério e fogo
que é a respiração do mundo
Clarice Lispector

Em nossa língua portuguesa, existem palavras aparentemente simples que, contudo, guardam dentro de si um sem fim de significados. A palavra linha, por exemplo, é uma delas. A linha do tecido, a linha de pensamento, de ônibus, mantenha-se na linha, a linha do horizonte, do equador, a linha da pipa, de força, de pesca, a linha do caderno, a ocupada linha telefônica, a nova linha de produtos, etc. Consta no dicionário Houaiss quarenta e nove significados para essa palavra de ingênua feição. Joedy Marins em seu fazer artístico se apropria, incorpora, desenvolve e expande muito desses significados. Trata-se de pensar a arte têxtil em todo seu fazer, seu simbolismo e em seus desdobramentos.

Em **Enredo** a artista apresenta, com curadoria de Túlio Stafuzza, o resultado de uma extensa pesquisa sobre a arte têxtil contemporânea. Uma pesquisa tão abrangente que acaba por se valer de outros meios, como a cerâmica, o desenho e a fotografia, para investigar o universo simbólico que envolve o que chamamos de tecido. Por certo, a costura está amplamente presente tanto em nossa vida pessoal quanto na história da humanidade. Desde que nascemos somos abraçados pelo toque macio do tecido. Ao mesmo tempo, simbolicamente, as linhas representam o passado e a memória, o porvir e o destino. Na mitologia grega as Moiras, por exemplo, costuravam o destino da humanidade com a linha da vida. Uma era cega, a outra surda e a terceira muda. Elas não se entendiam. Por causa dessa confusão, era cabal que o futuro sempre contesse uma parcela de tragédia. O tecido, assim, aqui resumidamente, carrega em si uma carga simbólica muito antiga e, ao mesmo tempo, uma carga sinestésica muito íntima. Todo esse contexto abarca a arte têxtil contemporânea. E Joedy acaba por traçar uma linha que é só sua nesse enredo.

A memória e o destino fazem parte em Joedy de uma mesma poética que se desenvolve em várias ramificações. Um dos pontos que une todas as séries e as diferentes linguagens, como estamos dizendo, é a linha. A organização sútil dos fios, as tramas do real, da natureza. A costura em Joedy, assim, é também privilegiada metáfora das astúcias do tempo. Que sabiamente vai enredando as nossas ações, os nossos dias, minutos e segundos, formando isso tudo que chamamos vida.

O outro ponto que perpassa toda obra de Joedy Marins é a delicadeza. Contudo, é salutar elucidar que tipo de delicadeza aqui estamos falando. Pois, comumente, não atribuímos conceitos como força e resiliência àquilo que é delicado. O que é um erro, como aponta, por exemplo, a obra *Um bom lugar para um ninho*. Nada mais forte do que aquilo que é delicado, nos afirma a artista por toda a sua obra. Assim, sejam as obras de mais de quatro metros, sejam as obras de poucos centímetros, temos em Joedy um elogio à todas as dimensões da delicadeza.

FIGURA 11: Texto curatorial de “Enredo”, Túlio Stafuzza, 2023.

(Fonte: Túlio Stafuzza)

3.1 Sala A

Segundo Stafuzza, três obras de "Cartografia Rendilhada" foram dispostas de maneira a "orbitar" entre as outras salas, centralizadas. Tecidas em teares digitais "*Bereshit"* e "*Burnout"* e "*Continuous"*[116] foram produzidas na Indústria Sampedro (uma das maiores referências mundiais em produção de *jacquard*), em 2018 durante residência artística vinculada à 4ª Contextile – Bienal de Arte Têxtil Contemporânea (Guimarães, Portugal), as duas primeiras foram expostas na mostra, medindo dois metros quadrados. A terceira, mede 1,75 x 4,5 m e constituiu uma experiência, gentilmente concedida pela direção da Sampedro, como resultante de pesquisas em Portugal.

3.2 Sala B

A segunda sala, à esquerda da sala A para quem adentrava o recinto, foi projetada a sala B, composta por três paredes nas quais ficaram dispostas as séries "*Corpus*", "*Minimum"* e parte da série "Cartografia Rendilhada" com as colagens digitais.

3.3 **Sala C**

Em um "espelhamento" da configuração da sala B, foi composta a sala C, também com obras da série "Cartografia Rendilhada*"*. Nas duas outras paredes (lateral e frontal) estavam, a série "*Templum"* e "*Memoria"*. Essa simetria se deu para "realçar o conceito de trama presente na expografia", segundo o curador.

3.4 Sala D

Sobre cubos expositivos foram organizadas as esculturas da série "*Aether"* e, em frente a elas, na parede móvel, a série "*A espera"*. A intenção, fora as questões técnicas, foi "provocar a conversa entre as formas de costura mais tradicionais e mais conceituais.".

3.5 **Sala E**

Como um prolongamento da sala D, a sala E também foi composta por cubos para sustentar as obras da série "*Nidus"*, tendo uma parede móvel ao lado com a série "*Exsistère"* Esta foi a opção, nas palavras da curadoria, para aguçar o público a

> (...) perceber que as linhas dos desenhos são as mesmas presentes na escultura de cerâmica. Aproximando, assim, as obras mais antigas da mostra com as mais novas de modo a desvelar a linha que Joedy enreda através de sua poética de força e delicadeza." (STAFUZZA, p. 21-22)

[116] Exposta pela primeira vez na exposição "De Fio a Fio: a herança têxtil brasileira – de 22 a 22", composta por 29 artistas e realizada em 2022 no Museu de Arte Brasileira, na FAAP.

.



FIGURA 12: Projeto expográfico em 3D para a exposição “Enredo”, Túlio Stafuzza, 2023.
(Fonte: Túlio Stafuzza)

O projeto gráfico da expografia, feito digitalmente em 3D permite uma melhor visualização das salas mencionadas anteriormente. Desenvolvido de maneira pontual a partir de um estudo minucioso das características de cada obra, tanto visuais quanto constitutivas e conceituais, o projeto foi uma ferramenta essencial para que o fluxo da criação continuasse em direção ao leitor. Na sintonia existente entre a artista e o curador houve uma abertura para que o processo criativo reverberasse, como uma continuidade. Não houve interrupção, mas o *continuum* (SALLES) posto em prática.

4. Compartilhar

A montagem foi realizada de maneira bastante criteriosa, tendo toda a galeria preparada em pintura branca, com as paredes móveis dispostas de maneira simétrica. A partir disso, a iluminação foi afinada em uma tonalidade amarela que trouxe um ambiente intimista, algo que havia solicitado à curadoria. A sensível precisão de Stafuzza possibilitou que um certo aconchego fosse trazido para o espaço, como se o “volume fosse abaixado” para aproximar o espectador, como focos delicados de luz entre cada obra e o espectador, que pudessem ser interpretados como sussurros.

Meu primeiro contato com a exposição montada se deu na vernissagem. Nela, eu e Stafuzza pudemos falar com o público por meio de uma pequena apresentação que contava um pouco de minha poética.



FIGURA 13: Noite de abertura da exposição “Enredo”, Galeria “Angelina Messemberg”, 2025.
(Fonte: Beatriz Bamonte)

Em um momento de celebração, na abertura de “Enredo”, pude perceber o levantamento de indagações, em meio a uma grande confraternização frente à realização de um trabalho, do fechamento de uma fase de trabalho. Constata-se a reação das pessoas diante da comunicação feita visualmente, tanto de uma maneira coletiva quanto individual. Entretanto, nos momentos individuais, captados muitas vezes por imagens fotográficas, é que se pode captar cenas de introspecção, nas quais se deu o efetivo diálogo entre o artista e o leitor. A absorção é silenciosa e ocorre alheia a todas as conversas, ruídos, a partir do olhar lançado para o que está à frente, disposto nas paredes ou sobre bases. Há uma descoberta, um encontro, pessoal e específico, guardado e pouco reportado. Resulta de um impacto inicial diante do novo, aguardado por cada um, o meio do caminho que já não cabe ao artista.

Tivemos uma excelente acolhida por parte do público. Estiveram presentes na abertura, em torno de duzentas pessoas, dentre discentes, docentes, profissionais da área e o público em geral do centro cultural. Além desse dia, também pude estar naquele local algumas vezes com meus alunos do curso de Artes Visuais, da UNESP de Bauru, momentos nos quais fiz abordagens voltadas às disciplinas que ministrei no semestre – “Desenho orgânico” e “Têxtil e Artes Visuais”, privilégios que tive ao estar com esses grupos em interações sobre meu processo criativo.

Dentre os teóricos abordados com os discentes, menciono Tim Ingold e a maneira como faz a leitura da linha, presente em nosso contexto diário, reconhecendo-a em seu potencial

formador e formativo, um vir a ser que transita entre a intenção e a realização, a idealização e a fisicalidade, a transição entre maneiras de existir. E, nesse aspecto, pode-se observar uma proximidade das palavras do autor com as de Flávio Mota, em seu texto “Desenho e emancipação” (1975), quando menciona o desígnio e o desenho como algo a ser formado, o que, para mim, traz sob uma mesma poética, as relações entre a linha representada e a fisicalidade da dos fios tecidos.

Durante as visitações, a exposição contou com 31 alunos da graduação em Artes Visuais – bacharelado e licenciatura e de pós-graduação em Design, que se voluntariaram a fazer parte de uma equipe junto a membros do grAVA – grupo de pesquisas Poéticas em Artes Visuais – arte têxtil, do qual também sou líder. De maneira alegre e comprometida, essa equipe incrível esteve presente durante toda mostra, em um revezamento que contava com a participação semanal de cada um para que, tanto no período matutino quanto vespertino, dois a três alunos estivessem presentes atendendo ao público. Na figura 14, podemos ver boa parte da equipe em uma foto comigo, onde todos estamos com o avental utilizado durante o evento para atendimento do público.



FIGURA 14: Equipe de discentes responsáveis pela mediação educativa de “Enredo” comigo, no ateliê de Arte Têxtil da UNESP, campus de Bauru, 2025.

(Fonte: Adriano Andrade)

Contribuindo para a formação desses discentes, tanto eu quanto Stafuzza trabalhamos para que a equipe estivesse preparada para receber os visitantes, sem interferir na fruição de cada um. Assim, foram atendidas turmas escolares pré-agendadas pela secretaria da educação municipal, grupos de educação especial, da terceira idade, outros específicos e o público em geral. Para tanto, foi preparada uma ação educativa a partir de uma das obras, como pode ser visto na figura 15. Nota-se o interesse como se estivessem em uma brincadeira.



FIGURA 15: Aplicação de técnica pela equipe de mediação educativa para alunos do ensino fundamental da Rede Pública de Bauru, Galeria “Angelina Messemberg”, 2025.

(Fonte: Nathan Garutti)

Na figura 16, foi registrada a visita de um dos grupos da terceira idade, vindo de um asilo conhecido da cidade. Houve também o interesse da imprensa televisiva e das redes sociais, que colaboraram com a divulgação da exposição em canais da cidade, por meio de equipes da TV Unesp, da TV Prevê, da rádio Unesp e do podcast “Prato do dia”, projeto da Unesp, encontrado em veículos como Amazon e Spotify. Todas essas coberturas representaram possibilidades de divulgação da arte têxtil e aproximação do público local e regional das artes visuais, principalmente por meio do envolvimento de discentes empenhados em colocar em prática sua dedicação às artes visuais.



FIGURA 16: Grupo de visitantes do asilo “Vila Vicentina”, da cidade de Bauru à exposição “Enredo”, Galeria “Angelina Messemberg”, 2025.

(Fonte: @vilavicentinabauru)

Ao alcançar um público ainda muito carente sob o ponto de vista cultural, em um município que conta somente com dois espaços oficiais na, constatamos que os resultados alcançados repercutiram o *continuum* para pessoas e em contextos nos quais as artes visuais não representam um ambiente intelectual familiar, conhecido. Todavia, podemos verificar um pouco do impacto causado nessas pessoas ao ler os registros deixados no livro de presença da mostra. Neles, a atenção se voltou para anotações que destacam o fato de as pessoas terem sentido paz durante a visitação da exposição. Para Stafuzza, “... essa ideia de paz, que acabou surgindo quase como um efeito emergente, vem muito também da alma do têxtil, que estava sendo abortada e meio que perpassa o inconsciente de todos nós.”

Vejo que a serenidade presente na expografia favoreceu um momento de pausa naquele lugar. Sem excessos, a curadoria bem planejada, organizada e pontual refletiu a tranquilidade necessária para o encontro com as obras.

5. A Solitude e o Vislumbre do Todo

A curadoria e a expografia ocorreram de maneira independente, já que não estive presente na montagem da exposição. Ative-me somente a embalar e a levar as obras para a galeria, optando por não acompanhar de perto questões técnicas, principalmente para não interferir no trabalho. Com isso, também escolhi uma preparação externa, amparada também por todo cuidado e eficiência do curador. A parceria com um profissional aberto à comunicação

e em quem confiamos, torna a continuidade do processo criativo muito mais interessante e enriquecedora.

Embora a visita inicial, na abertura da exposição, já tenha sido surpreendente para mim e tenha sido seguida por diversas visitas guiadas e reuniões com discentes, aulas e grupos pequenos específicos, sentia-me como uma ponte entre as pessoas, uma mediadora para minhas obras, aguardando o momento no qual pudesse estar só com cada cria, para contemplá-las e, de maneira silente, confrontar o que de mim havia nelas. Como uma mãe que contempla os olhos da filha, precisava fitar e "ver que era boa" minha criação, como uma metáfora da Criação divina.

No último dia de exposição, pareceu-me sem sentido desmontá-la, como se tudo estivesse em seu lugar. O momento de solitude é imprescindível para o artista em uma exposição individual. A sensação latente de expansão do ateliê direciona a uma cumplicidade com as obras, a uma unicidade com elas, que dá a sensação de proteção ao artista, de estar no lugar certo, no que me identifico com as palavras de Yi-Fu Tuan:

> Na sociedade moderna, a relação entre mobilidade e uma sensação de lugar pode ser muito complicada. (...) Os lugares de importância pessoal não mudam com o passar dos anos; (...) Com o tempo, a sensação de lugar se estende além das localidades individuais para uma região definida por essas localidades. A região, compreendida pelo lar, escritório e praia, torna-se por si mesma um lugar, embora não tenha limites visíveis. (TUAN, 1983, p. 202)

Outra questão desperta em minha visita solitária à exposição diz respeito a algo que sempre me reporto em sala de aula com os discentes, a partir de Salles (2008, p. 25) e da rede de conexões responsável pelo processo criativo, a qual está relacionada à disposição dos neurônios e às sinapses. Ao abordar tais questões, enfatizo a importância de sabermos que, ao surgimento de uma ideia, de uma obra, nosso cérebro trabalha fazendo associações entre dados, gerando algo novo. Ao estar fisicamente disposta entre as obras na exposição, senti-me como se estivesse entre as sinapses que se formaram a cada trabalho. A sensação de estar imersa me transporta mentalmente à origem de cada objeto presente ali. Cada um está atendendo ao propósito de ser levado ao outro, está "entregue", à disposição do outro, para ser sentido, lido, apreendido, testemunhado, absorvido.

Períodos diversos dialogaram entre si, reverberando meus questionamentos, momentos, lapsos de minha vida, de vida. Ao ateliê, não cabe comportar tantas vozes prontas a ecoar seu começo, meio e fim. O ateliê comporta o agora, o que emerge, o que tem emergência. O momento da exposição é o momento de honra e igualmente de humildade para o artista, quando

o todo se dispõe ao nosso redor e nos convida a reconhecer o privilégio de ser cada uma daquelas partes, que pode ser traduzido em gratidão, em uma graça que nos atravessa na forma da atemporalidade. Ao compartilhar dessas impressões com Stafuzza, também criador por meio da escrita, ele veio a traduzir minha experiência em suas palavras:

> quando lanço um livro percebo que essa "confusão" existe porque vemos a nossa obra com dois olhos sobrepostos. Em primeira e terceira pessoa… às vezes até em quarta… rs. Brincadeiras à parte, acho que a imagem pode ser usada também para ressaltar a ideia de que o continum não consegue ver o continum. Isto é, esse moemtno de "recuo" que a exposição traz para o olhar privilegiado da artista. (2026)

A descrição que fiz no parágrafo anterior, quase ao findar da mostra ainda pode ser interpretada pelos olhos de uma outra artista: Elen Laureano, fotógrafa que me acompanha há algum tempo. Na figura 17, compartilho uma imagem na qual podemos ver a maneira sutil e sensível como captou o instante ali apresentado. Quando me deparei com suas fotos, vi-me como congelada naquele cenário único e, mais uma vez, o *continuum* surgiu em minha mente. Ele se amplia, desdobra-se. Está no primeiro momento da criação e se estende até a próxima, inesgotável, incalculável, inalcançável. Não sabemos como irá repercutir em nós.



FIGURA 17: Joedy Marins na exposição “Enredo”, Galeria “Angelina Messenberg”, 2025.
(Fonte: Elen Laureano)

Ao empacotar as obras, a necessidade de esvaziar o ateliê passou a apontar a chegada de novas obras, a alegria de preencher o espaço que ressurgia. A entrega da criação ao outro faz parte do processo criativo e da poética do artista. Ao fazermos isso, novos processos, histórias, poéticas poderão surgir nas pessoas que verão e viram cada uma das obras produzidas. Com isso, as criações são expandidas e o artista, em sua necessidade, já está com a mente voltada para o novo que está a chegar, continuamente entregue ao fascínio do parto que se

delineia e ao deslumbramento do que foge ao alcance, pois o impulso criativo e a renovação da vida são maiores do que cada um de nós.

6. Considerações finais

> (...) "é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós "(...) (SARAMAGO, 1998, p. 40-41)

Diante do que foi escrito, vejo que pouco tratei das especificidades de cada obra ou série. Deixei as imagens despertarem o outro e comunicarem por si mesmas. Muito mais do que isso, tratei do deslocamento dos trabalhos, de onde nasceram, para onde podem ter repercutido. Por menor que seja um ateliê, dele e nele brota o olhar solitário ou restrito a poucas pessoas. Como é tirar dali o que ali foi parido, para ser apresentado a outros?

Cada obra é preparada para ser lida por outra pessoa, não é restrita ao artista. Ela foi feita para ecoar. Ao ser lida, também passa a ser do outro porque a interpretação é do outro. O autor sempre zelará por aquilo que é seu, como a mãe que deu à luz. Metaforicamente, a luz é para o outro. O quanto essa experiência é urgente e preciosa! Tamanha, que, como artista, anseio pelo novo parto. E de quantos partos "Enredo" é formada!! Ela é uma, mas igualmente muitas. Todos os pedaços reunidos ali fizeram sentido juntos. Em torno de 15 anos de entrega em uma história que urge para continuar a ser escrita, em imagens que já surgem em minha mente, materiais reunidos, esboços. O *continuum* é a força da vida, do processo criativo que não se esgota. Ele é vida e dá vida. Como força motriz, alimenta, sustenta e move, como maior recompensa para o artista. Em "Enredo", os fios contam do que sou feita.

Referências

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H**.*:* edição crítica*.* 2 ed. 1ª reimp. Madrid: ALLCA XX, 1997. p.98.

MOTA, Flávio. **Desenho e emancipação.** São Paulo: GFAU, 1975.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação:** construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SARAMAGO, **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STAFUZZA, Túlio. **Projeto Curatorial "Enredo"**. Bauru, 2023.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Londrina: EDUEL, 2013.

O uso da tecnologia digital como ferramenta de educação patrimonial

The use of digital technology as a tool for heritage education

Mestrando Giuliano de Miranda (PPGA/LEENA/UFES)

Doutoranda Fabíola Fraga Nunes (PPGA/LEENA/UFES)

Dra. Sumika Soares de Freitas Hernandez-Piloto (PPGA/UFES)

Prof. Dr José Cirillo (CAPES/FAPES/CNPq)

Resumo:

O artigo tem como objetivo analisar de que modo a articulação entre tecnologia digital, arte pública e educação patrimonial pode contribuir para a construção de práticas pedagógicas críticas, inclusivas e territorialmente situadas. Busca-se, especificamente: discutir os fundamentos teóricos que aproximam tecnologia, currículo e formação cultural; problematizar o papel da arte pública nos processos de mediação da memória urbana; descrever a experiência do tabuleiro cultural e da produção de réplicas em 3D e refletir sobre os impactos dessa proposta na formação docente, na acessibilidade e na democratização do patrimônio cultural.

Palavras-chave: Tabuleiro cultural. Tecnologia digital. Arte pública. Educação patrimonial. Dona Domingas.

Abstract:

This article aims to analyze how the articulation between digital technology, public art, and heritage education can contribute to the construction of critical, inclusive, and territorially situated pedagogical practices. Specifically, it seeks to: discuss the theoretical foundations that bring technology, curriculum, and cultural education closer together; problematize the role of public art in the processes of mediating urban memory; describe the experience of the cultural board and the production of 3D replicas; and reflect on the impacts of this proposal on teacher training, accessibility, and the democratization of cultural heritage.

Keywords: *Cultural chessboard. Digital technology. Public art. Heritage education. Dona Domingas.*

Arte pública, território e educação patrimonial

A educação patrimonial, no debate brasileiro contemporâneo, vem sendo progressivamente compreendida como um campo estratégico de articulação entre cultura, memória e formação cidadã. Distante de abordagens restritas à preservação material ou à transmissão de informações sobre bens oficialmente reconhecidos, essa perspectiva entende o patrimônio como construção histórica situada, atravessada por disputas simbólicas, escolhas políticas e processos contínuos de ressignificação. Educar para o patrimônio, portanto, implica formar sujeitos capazes de interpretar criticamente os signos culturais inscritos no espaço social.

No contexto urbano, os monumentos públicos assumem papel central nesse debate. Inseridos na paisagem cotidiana das cidades, eles materializam narrativas específicas sobre o passado, frequentemente associadas a projetos de poder, versões hegemônicas da história e modelos de representação social. Apesar de sua visibilidade física, esses marcos tendem a se tornar opacos ao olhar cotidiano, seja pela naturalização da paisagem, seja pela ausência de práticas educativas que favoreçam sua leitura crítica. A cidade, nesse sentido, passa a ser vivida sem que seus elementos simbólicos sejam efetivamente interrogados. É nesse cenário que se insere a experiência desenvolvida pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte (Figura 1), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Desde 2009, o laboratório (LEENA) realiza pesquisas sistemáticas sobre a arte pública capixaba, articulando levantamento, análise e mediação cultural. Sua atuação compreende o monumento urbano não apenas como objeto estético ou registro histórico, mas como dispositivo cultural capaz de produzir sentidos, afetos e posicionamentos críticos em relação ao território.

O presente artigo analisa uma dessas experiências, centrada na utilização da tecnologia digital - especificamente a modelagem e a impressão tridimensional - como ferramenta de educação patrimonial. O eixo estruturante da proposta é a criação de um tabuleiro cultural, inspirado no jogo de xadrez, cujas peças correspondem a miniaturas impressas em 3D de monumentos históricos do Espírito Santo. Entre os exemplos mobilizados estão o monumento a Araribóia, associado simbolicamente à figura do rei, e a escultura de Dona Domingas, relacionada à rainha. Essas associações não se configuram como escolhas aleatórias, mas

operam como dispositivos interpretativos que permitem problematizar hierarquias, centralidades e narrativas inscritas no espaço urbano.



Figura 1 – LEENA e o idealizador do Laboratório de pesquisa: Prof Dr. José Cirillo – Acervo LEENA

Ao deslocar o monumento de sua condição fixa na paisagem da cidade para o espaço educativo, a proposta tensiona concepções tradicionais de patrimônio e de ensino. A miniaturização da obra, viabilizada pela impressão 3D, possibilita sua manipulação direta, observação detalhada e inserção em dinâmicas lúdicas e investigativas. Esse deslocamento altera o regime de fruição do patrimônio, que deixa de ser marcado exclusivamente pela contemplação distante e passa a incorporar a experiência sensorial, o jogo e a interpretação coletiva. Nesse contexto, a tecnologia digital não é tratada como recurso auxiliar ou elemento de inovação superficial. Ela é compreendida como linguagem cultural e meio de mediação pedagógica, capaz de ampliar o acesso aos bens culturais e de fortalecer processos de alfabetização do olhar. A proposta dialoga com a noção de arte pública expandida, ao compreender o monumento como agente ativo de processos educativos, sociais e identitários, e não apenas como marco urbano ou objeto comemorativo.

Tecnologia digital, educação e currículo: tensões e possibilidades contemporâneas

As transformações tecnológicas ocorridas nas últimas décadas provocaram mudanças profundas nos modos de produção, circulação e apropriação do conhecimento, impactando diretamente as instituições educacionais e os currículos escolares. A presença massiva das tecnologias digitais no cotidiano de crianças, jovens e adultos não apenas alterou as formas de comunicação, mas também reconfigurou práticas cognitivas, relações sociais e expectativas em relação ao processo de ensino e aprendizagem. Nesse contexto, a escola se vê desafiada a repensar suas metodologias, linguagens e conteúdos, de modo a dialogar com uma cultura cada vez mais mediada por dispositivos digitais.

No Brasil, as tentativas de integrar tecnologia e educação remontam ao final do século XX, com a implementação de políticas públicas voltadas à informatização das escolas. Entretanto, essas iniciativas frequentemente priorizaram a aquisição de equipamentos em detrimento da formação pedagógica dos professores. A alfabetização tecnológica docente, mostrou-se um dos principais gargalos desse processo, uma vez que o simples acesso a computadores e à internet não garante mudanças significativas nas práticas pedagógicas. Durante muitos anos, a tecnologia foi incorporada à escola de forma periférica, restrita a laboratórios de informática frequentemente sucateados ou desvinculados do currículo. Nesses espaços, o uso do computador era tratado como atividade isolada, sem articulação com os conteúdos das diferentes disciplinas. Tal abordagem reforçou a percepção da tecnologia como elemento externo ao processo educativo, e não como linguagem constitutiva da cultura contemporânea.

A pandemia de COVID-19, iniciada em 2020, evidenciou de maneira contundente essas fragilidades estruturais. A necessidade de migração abrupta para o ensino remoto expôs desigualdades de acesso à internet, à equipamentos e a ambientes adequados de estudo, ao mesmo tempo em que exigiu dos professores uma reinvenção acelerada de suas práticas pedagógicas. Ambientes Virtuais de Aprendizagem, plataformas de videoconferência e aplicativos digitais passaram a mediar grande parte das interações educativas, revelando tanto o potencial quanto os limites das tecnologias digitais na educação. Apesar das dificuldades enfrentadas, esse período também impulsionou processos de experimentação pedagógica. Professores passaram a produzir vídeos, materiais digitais, atividades interativas e estratégias avaliativas alternativas, ampliando seu repertório metodológico. Com o retorno gradual às aulas presenciais, tornou-se evidente que a experiência do ensino remoto não poderia

simplesmente ser descartada, mas deveria ser incorporada de forma crítica ao cotidiano escolar, especialmente em propostas híbridas que articulassem presencialidade e mediação digital.

No campo da educação patrimonial, essas reflexões assumem contornos específicos. Como utilizar tecnologias digitais para aproximar estudantes do patrimônio cultural sem reduzir a experiência à mera visualização de imagens em telas? Como evitar que a mediação digital substitua a vivência do território, transformando o patrimônio em objeto distante e descontextualizado? A proposta analisada neste artigo responde a essas questões ao articular tecnologia digital e experiência sensorial, combinando modelagem e impressão 3D com práticas pedagógicas presenciais, lúdicas e investigativas. Ao integrar o uso da tecnologia digital ao estudo da arte pública e dos monumentos urbanos, a experiência do tabuleiro cultural busca alinhar currículo, território e cultura contemporânea. A tecnologia deixa de ser um elemento externo ou acessório e passa a atuar como meio para a construção de aprendizagens significativas, ancoradas na realidade vivida dos estudantes e na leitura crítica da cidade. Dessa forma, a educação patrimonial se apresenta como campo fértil para a articulação entre tecnologia, currículo e formação cidadã, contribuindo para a construção de uma escola mais conectada com os desafios do século XXI.

Educação patrimonial, arte pública e alfabetização do olhar

A educação patrimonial, compreendida em sua dimensão crítica e contemporânea, ultrapassa a lógica da conservação material dos bens culturais para se afirmar como prática educativa voltada à construção de sentidos, identidades e pertencimentos. Conforme aponta Choay (2001), o patrimônio não é um dado neutro ou natural, mas uma construção histórica marcada por escolhas políticas, disputas simbólicas e processos de legitimação que determinam o que deve ser lembrado, preservado e transmitido às gerações futuras. Nesse sentido, educar para o patrimônio implica também problematizar as narrativas oficiais e ampliar o campo de escuta para múltiplas vozes e experiências.

No espaço urbano, os monumentos públicos materializam essas tensões de forma particularmente evidente. Esculturas, marcos comemorativos e obras de arte pública inscrevem na paisagem versões específicas da história, frequentemente associadas a figuras de poder, episódios heroicos ou projetos políticos hegemônicos. Apesar disso, tais monumentos tendem a se tornar invisíveis no cotidiano das cidades, diluídos na rotina acelerada dos deslocamentos urbanos ou percebidos apenas como elementos decorativos da paisagem. A invisibilidade dos monumentos não decorre de sua ausência física, mas da falta de mediações que estimulem sua

leitura crítica e sensível. A educação patrimonial, nesse contexto, assume o papel de criar dispositivos pedagógicos capazes de reativar o olhar sobre a cidade, promovendo uma aproximação entre os sujeitos e os bens culturais que compõem o espaço vivido. É nesse ponto que emerge o conceito de alfabetização do olhar, entendido como a capacidade de perceber, interpretar e atribuir significados às imagens, formas e narrativas presentes na paisagem urbana.

A alfabetização do olhar não se restringe à dimensão estética da obra de arte, mas envolve a compreensão de seus contextos de produção, circulação e recepção. No caso da arte pública, trata-se de estimular perguntas como: por que esse monumento está aqui? Quem ele representa? Que histórias são contadas e quais são silenciadas? Que relações ele estabelece com o entorno urbano e com os habitantes da cidade? Essas questões deslocam o olhar do espectador passivo para o sujeito crítico, capaz de ler a cidade como texto cultural. A mediação cultural desempenha papel central nesse processo. Ao articular conhecimentos acadêmicos, saberes locais e experiências sensoriais, a mediação possibilita a construção de percursos educativos que conectam patrimônio, memória e cotidiano. No âmbito do LEENA/UFES, essa mediação se materializa por meio de ações formativas, oficinas, cursos de curta duração e produção de materiais paradidáticos, voltados especialmente à formação de professores da educação básica. O objetivo é qualificar a atuação docente no desenvolvimento de práticas interdisciplinares que integrem arte pública, território e currículo escolar. A arte pública, nessa perspectiva, é compreendida como dispositivo educativo e não apenas como objeto de contemplação. Ao ser incorporada a práticas pedagógicas, ela passa a atuar como mediadora de processos sociais, culturais e identitários. Esse entendimento dialoga com concepções ampliadas de educação patrimonial, que reconhecem o patrimônio como processo vivo, em constante ressignificação, e não como herança estática do passado.

No contexto capixaba, o levantamento sistemático da arte pública realizado pelo LEENA desde 2009 tem permitido mapear monumentos, esculturas e intervenções urbanas, criando um repertório significativo para ações educativas. Esses levantamentos não se limitam ao registro formal das obras, mas buscam compreender suas relações com o entorno, com a história local e com as comunidades que convivem cotidianamente com esses bens culturais. Tal abordagem reforça a ideia de que a educação patrimonial deve partir do território vivido, valorizando as experiências e memórias locais como componentes fundamentais do processo educativo. Ao articular educação patrimonial e arte pública, o projeto analisado neste artigo propõe uma reconfiguração das práticas pedagógicas tradicionais. Em vez de apresentar o

patrimônio como conteúdo distante ou abstrato, a proposta busca inseri-lo no cotidiano escolar por meio de experiências sensoriais, lúdicas e investigativas. A alfabetização do olhar, nesse sentido, torna-se ferramenta para a construção de vínculos afetivos com a cidade, estimulando o reconhecimento do patrimônio como parte constitutiva da identidade individual e coletiva. Essa abordagem ganha ainda mais relevância quando associada a práticas inclusivas. Ao considerar diferentes modos de percepção e interação com o patrimônio - especialmente no caso de pessoas com deficiência visual -, a educação patrimonial amplia seu alcance social e reafirma seu compromisso com a democratização do acesso aos bens culturais. A articulação entre arte pública, mediação cultural e alfabetização do olhar, portanto, configura-se como eixo estruturante de uma proposta educativa que reconhece a complexidade da vida urbana e a diversidade dos sujeitos que a habitam.

Tecnologia digital e arte pública: da modelagem à impressão 3D como mediação pedagógica

A incorporação da tecnologia digital aos estudos sobre arte pública e educação patrimonial não se limita à digitalização de acervos ou à reprodução de imagens em ambientes virtuais. No âmbito da experiência desenvolvida pelo LEENA/UFES, a tecnologia assume papel de mediação ativa, operando como elo entre o monumento urbano, o espaço educativo e os sujeitos em processo de formação. A utilização da modelagem e da impressão 3D insere-se, assim, em um campo ampliado de práticas que articulam técnica, pedagogia e cultura visual. A modelagem tridimensional de monumentos históricos implica um processo de tradução da obra original para um ambiente digital. Esse processo envolve escolhas técnicas e conceituais que não são neutras: a definição da escala, o nível de detalhamento, os recortes formais e a adaptação da obra ao formato impresso configuram uma nova camada de interpretação do patrimônio. Ao contrário de uma simples cópia, a réplica em 3D constitui-se como objeto pedagógico autônomo, pensado para o manuseio, a experimentação e a leitura crítica.

No contexto da educação patrimonial, essa tradução do monumento para o meio digital permite ampliar significativamente as possibilidades de acesso. Monumentos que, no espaço urbano, são observados à distância ou de ângulos limitados podem ser explorados em detalhe por meio das miniaturas impressas. Elementos formais, texturas e proporções tornam-se perceptíveis de maneira mais direta, favorecendo processos de observação atenta e análise estética. Além disso, a manipulação tátil das peças amplia a experiência para além do campo visual, aspecto fundamental em propostas educativas inclusivas. A impressão 3D, nesse sentido, rompe com a lógica tradicional da fruição do patrimônio baseada exclusivamente na

visão. Para pessoas com deficiência visual, o acesso ao patrimônio cultural frequentemente se dá de forma mediada por descrições verbais ou recursos audiovisuais, o que limita a experiência sensorial. As réplicas tridimensionais permitem que esses sujeitos construam uma percepção tátil das obras, ampliando sua participação nas atividades educativas e reafirmando o patrimônio como bem cultural coletivo. Do ponto de vista pedagógico, o processo de produção das peças em 3D também se configura como espaço formativo. A discussão sobre como um monumento é digitalizado, modelado e impresso possibilita abordar temas relacionados à tecnologia, à ciência e à sustentabilidade, promovendo articulações interdisciplinares com áreas como matemática, física, geografia e ciências naturais. A tecnologia deixa de ser apresentada como caixa-preta e passa a ser compreendida como processo, estimulando a curiosidade e o pensamento crítico dos estudantes.



Figura 2 - Jogo de xadrez/tabuleiro cultural com personagens da arte pública capixaba – Acervo LEENA

No caso específico do tabuleiro cultural (Figura 2), a impressão 3D viabiliza a criação de um conjunto coerente de peças que dialogam entre si por meio da lógica do jogo de xadrez. Essa escolha não apenas organiza visualmente os monumentos, mas também cria uma estrutura simbólica que favorece a problematização das hierarquias e narrativas presentes na memória urbana. Ao associar determinados monumentos às figuras do rei, da rainha ou de outras peças

do jogo, a proposta convida os participantes a refletirem sobre relações de poder, centralidade e representação no espaço público. A tecnologia digital, portanto, não é utilizada de forma isolada, mas integrada a uma estratégia pedagógica que articula ludicidade, investigação e reflexão crítica. O jogo funciona como dispositivo de mediação cultural, no qual o patrimônio é constantemente reinterpretado a partir das interações entre os participantes. Cada movimento no tabuleiro pode gerar perguntas, narrativas e debates, transformando a experiência lúdica em espaço de aprendizagem significativa. A utilização da impressão 3D tensiona concepções tradicionais de preservação e difusão do patrimônio. Ao permitir a reprodução e circulação das obras em novos contextos, a tecnologia amplia o alcance social do patrimônio, ao mesmo tempo em que levanta questões sobre autenticidade, originalidade e valor simbólico. No âmbito educativo, essas questões podem ser exploradas criticamente, estimulando reflexões sobre o que define um bem patrimonial e sobre as múltiplas formas de se relacionar com a memória coletiva.

Assim, a articulação entre tecnologia digital e arte pública, tal como desenvolvida pelo LEENA/UFES, evidencia o potencial da impressão 3D como ferramenta de educação patrimonial. Ao transformar o monumento em objeto manipulável, acessível e inserido em dinâmicas pedagógicas, a proposta contribui para a construção de práticas educativas inovadoras, capazes de dialogar com a cultura digital contemporânea sem perder de vista a centralidade do território, da memória e da experiência sensível.

O tabuleiro cultural como dispositivo pedagógico e metodologia de pesquisa-ação

A experiência do tabuleiro cultural (Figura 3) desenvolvida pelo LEENA/UFES insere-se no campo das metodologias participativas e dialoga diretamente com os pressupostos da pesquisa-ação, conforme formulada por Barbier (2002) e Franco (2005). Essa abordagem metodológica parte do princípio de que o conhecimento não é produzido de forma externa ou neutra em ao



Figura 3 - Jogo de xadrez/tabuleiro cultural com personagens da arte pública capixaba em escala reduzida - Acervo LEENA

campo investigado, mas emerge da interação entre pesquisadores, educadores, estudantes e comunidade, em um movimento contínuo de ação, reflexão e reorientação das práticas.

No contexto da educação patrimonial, a pesquisa-ação revela-se especialmente pertinente, uma vez que lida com objetos simbólicos — como os monumentos públicos — profundamente enraizados no cotidiano e na experiência dos sujeitos. O tabuleiro cultural, nesse sentido, não é apenas um recurso didático, mas um dispositivo pedagógico e investigativo que permite observar como os participantes se relaciona com o patrimônio, quais narrativas mobilizam, que afetos emergem e de que maneira constroem sentidos sobre a cidade e sua memória.

A concepção do tabuleiro cultural parte da adaptação do jogo de xadrez, reconhecido historicamente como prática associada à estratégia, à reflexão e à antecipação de movimentos. Ao transpor essa lógica para o campo da educação patrimonial, o projeto cria uma estrutura simbólica que favorece a problematização das hierarquias presentes na memória urbana. As peças do tabuleiro, representadas por miniaturas impressas em 3D de monumentos capixabas, deixam de ser apenas representações fixas e passam a atuar como elementos móveis, capazes de estabelecer múltiplas relações entre si e com os participantes.

Do ponto de vista metodológico, o uso do tabuleiro cultural organiza-se em etapas que articulam observação, experimentação e reflexão coletiva. Inicialmente, os participantes são convidados a reconhecer os monumentos representados nas peças, compartilhando conhecimentos prévios, memórias pessoais e associações simbólicas. Esse momento revela diferentes níveis de familiaridade com o patrimônio urbano e evidencia lacunas no reconhecimento dos monumentos como parte do cotidiano da cidade.

Em seguida, a dinâmica do jogo estimula a interação entre os participantes, que passam a manipular as peças, realizar movimentos no tabuleiro e construir narrativas a partir das relações estabelecidas. Nesse processo, emergem questões relacionadas à localização dos monumentos na cidade, às figuras históricas que representam, às disputas de memória envolvidas em sua criação e à forma como esses bens culturais são percebidos no presente. O jogo, portanto, atua como mediador de diálogos que articulam história, arte, política e experiência pessoal.

A etapa reflexiva constitui elemento central da metodologia. Após a vivência lúdica, os participantes são convidados a discutir coletivamente as impressões, questionamentos e aprendizados gerados pela atividade. Esse momento possibilita a sistematização das experiências, conectando-as aos conteúdos curriculares e às discussões teóricas sobre patrimônio, arte pública e território. A pesquisa-ação se concretiza justamente nesse movimento de retorno crítico sobre a prática, permitindo ajustes, aprofundamentos e reconfigurações da proposta.

No âmbito da formação docente, o tabuleiro cultural atua como ferramenta de capacitação pedagógica. Professores da educação básica, ao participarem das oficinas e vivências promovidas pelo LEENA, são convidados a refletir sobre suas próprias práticas e a explorar possibilidades de integração do patrimônio cultural ao currículo escolar. A experiência evidencia que a educação patrimonial pode ser trabalhada de forma transversal, articulando diferentes áreas do conhecimento e promovendo aprendizagens significativas.

Além disso, o dispositivo favorece práticas interdisciplinares ao mobilizar conteúdos de artes visuais, história, geografia, tecnologia e linguagem. A discussão sobre a produção das miniaturas em 3D, por exemplo, permite abordar conceitos relacionados à modelagem digital, à escala, à materialidade e à sustentabilidade, ampliando o alcance educativo da proposta. O tabuleiro cultural, assim, não se limita ao ensino de conteúdos específicos, mas promove uma compreensão integrada da cidade como espaço de produção cultural, social e política.

A adoção da pesquisa-ação como metodologia também reforça o compromisso ético da proposta com a escuta sensível e o diálogo com a comunidade. Conforme destaca Barbier (2002), a escuta é elemento fundamental nos processos educativos participativos, pois permite reconhecer os saberes locais e as experiências dos sujeitos envolvidos. No contexto da educação patrimonial, essa escuta contribui para a valorização das memórias individuais e coletivas, ampliando o repertório de narrativas sobre a cidade.

Dessa forma, o tabuleiro cultural consolida-se como dispositivo pedagógico e metodológico capaz de articular tecnologia digital, arte pública e educação patrimonial. Ao integrar ludicidade, pesquisa-ação e formação docente, a proposta amplia as possibilidades de mediação do patrimônio cultural, promovendo práticas educativas críticas, inclusivas e socialmente situadas.

Acessibilidade, inclusão e democratização do patrimônio: a réplica em 3D de Dona Domingas

A discussão sobre educação patrimonial, quando situada no contexto contemporâneo, exige necessariamente o enfrentamento das questões relacionadas à acessibilidade e à inclusão. Historicamente, o acesso aos bens culturais — incluindo monumentos, museus e espaços de memória — tem sido marcado por barreiras físicas, sensoriais, simbólicas e sociais que limitam a participação de amplos segmentos da população. Nesse sentido, pensar o patrimônio cultural como bem coletivo implica desenvolver estratégias que ampliem as possibilidades de fruição, interpretação e apropriação por diferentes públicos.

A produção da réplica em 3D da escultura de Dona Domingas (Figura 4), no âmbito das ações do LEENA/UFES, insere-se diretamente nesse debate. Ao transformar um monumento urbano em objeto manipulável e acessível, a iniciativa desloca o patrimônio do regime da observação distante para o campo da experiência sensorial e educativa. A réplica deixa de ser apenas representação do original e passa a atuar como mediadora de processos pedagógicos, especialmente no contexto da educação patrimonial inclusiva. Para pessoas com deficiência visual, o acesso ao patrimônio artístico e histórico é frequentemente mediado por descrições verbais ou recursos audiovisuais, que, embora importantes, não substituem a experiência direta com a materialidade da obra. A possibilidade de tocar, explorar formas, volumes e texturas por



Figura 4 – Escultura de Dona Domingas em escala reduzida produzida em 3D pelo LEENA - Acervo pessoal

meio da réplica em 3D amplia significativamente as formas de percepção do monumento, permitindo a construção de imagens mentais e interpretações próprias. Nesse sentido, a impressão 3D contribui para a ampliação do conceito de acessibilidade cultural, ao incorporar a dimensão tátil como elemento central da mediação.

Do ponto de vista pedagógico, a réplica de Dona Domingas possibilita a construção de práticas educativas que consideram a diversidade dos sujeitos em sala de aula. Ao integrar a experiência tátil às discussões históricas, artísticas e sociais sobre o monumento, a proposta rompe com modelos pedagógicos homogêneos e reconhece diferentes modos de aprender e perceber o mundo. A educação patrimonial, assim, assume caráter inclusivo não apenas no discurso, mas na prática concreta.

A entrega da réplica em 3D ao Museu de Ciências, Biologia e História da Prefeitura Municipal de Vitória (Figura 5) amplia ainda mais o alcance social da iniciativa. Ao integrar o acervo de uma instituição pública, a réplica passa a atender não apenas estudantes envolvidos diretamente nas ações do LEENA, mas também visitantes de diferentes faixas etárias e

contextos sociais. Esse deslocamento do objeto para o espaço museológico reforça a ideia de descentralização do patrimônio e de democratização do acesso aos bens culturais.



Figura 5 - Entrega da escultura de Dona Domingas produzida pelo LEENA a Escola de Ciência Biologia e História do Município de Vitória – Acervo LEENA

Além disso, a presença da réplica em espaços educativos e museológicos (Figura 6 e 7) permite a articulação entre educação formal e não formal. Oficinas, visitas mediadas e atividades interdisciplinares podem ser desenvolvidas a partir do objeto, conectando conteúdos curriculares à experiência concreta do patrimônio. Essa articulação dialoga com concepções de educação não formal que valorizam a participação da sociedade civil e a construção coletiva do conhecimento (GOHN, 2006).

A escolha da escultura de Dona Domingas como objeto da réplica também carrega implicações simbólicas relevantes. Ao destacar uma figura feminina na paisagem monumental da cidade, a proposta abre espaço para discussões sobre gênero, invisibilidade histórica e representações no espaço público. A réplica torna-se, assim, ponto de partida para reflexões críticas sobre quem é lembrado, quem é silenciado e quais narrativas são legitimadas por meio dos monumentos urbanos. Do ponto de vista da democratização do patrimônio, a impressão 3D permite ainda a circulação ampliada do objeto para além de seu local original. Réplicas podem ser utilizadas em escolas, centros culturais e eventos educativos, levando o patrimônio a territórios onde o acesso físico aos monumentos é limitado. Essa circulação contribui para a descentralização das práticas de educação patrimonial, aproximando o patrimônio dos contextos de vida dos estudantes e das comunidades.



Figura 6 e 7 - Visita em uma aula-passeio das crianças do Centro Municipal de Educação Infantil Jacyntha Ferreira de Souza Simões à Escola de Ciência Biologia e História do Município de Vitória para conhecerem a escultura em escala reduzida da Dona Domingas, peça produzida pelo LEENA - Acervo pessoal

Por fim, a experiência com a réplica em 3D de Dona Domingas evidencia que a tecnologia digital, quando orientada por princípios pedagógicos e éticos, pode atuar como aliada na construção de uma educação patrimonial mais justa e inclusiva. Ao ampliar as formas de acesso e mediação do patrimônio cultural, a proposta reforça o compromisso da arte pública com a formação cidadã, reconhecendo a diversidade dos sujeitos e a complexidade das experiências urbanas.

Formação de professores, currículo e práticas interdisciplinares a partir da arte pública

A consolidação de propostas de educação patrimonial no contexto escolar depende, de forma decisiva, da formação dos professores e de sua capacidade de articular os conteúdos curriculares às experiências vividas no território. Embora documentos oficiais e diretrizes educacionais reconheçam a importância do patrimônio cultural como elemento formativo, sua efetiva incorporação ao cotidiano escolar ainda enfrenta obstáculos relacionados à formação inicial e continuada dos docentes, à fragmentação do currículo e às limitações impostas pelas rotinas institucionais.

No âmbito das ações desenvolvidas pelo LEENA/UFES, a formação docente constitui eixo estruturante da proposta. As oficinas, cursos de curta duração e vivências educativas promovidas pelo laboratório têm como objetivo qualificar professores da educação básica para o desenvolvimento de práticas pedagógicas que integrem arte pública, tecnologia digital e educação patrimonial. Essas ações partem do reconhecimento de que o professor é mediador

central no processo educativo, responsável por criar pontes entre o conhecimento acadêmico, os saberes locais e a realidade dos estudantes.

A abordagem adotada pelo LEENA busca superar modelos formativos centrados na transmissão de conteúdos prontos, privilegiando metodologias participativas que valorizam a experiência, a reflexão crítica e a construção coletiva do conhecimento. Ao vivenciarem o uso do tabuleiro cultural e das réplicas em 3D, os professores são convidados a refletir sobre suas próprias práticas pedagógicas, identificando possibilidades de adaptação e integração dessas ferramentas ao currículo escolar. Esse processo formativo contribui para o fortalecimento da autonomia docente e para a ampliação do repertório metodológico dos educadores. A arte pública, nesse contexto, apresenta-se como potente eixo interdisciplinar. Monumentos urbanos e obras de arte inseridas na paisagem da cidade possibilitam a articulação de conteúdos de diferentes áreas do conhecimento, como artes visuais, história, geografia, ciências, matemática e linguagem. A análise formal de uma escultura pode dialogar com questões históricas e políticas relacionadas à sua criação; a localização do monumento na cidade pode ser explorada em atividades de cartografia e geografia urbana; a produção das miniaturas em 3D permite abordar conceitos matemáticos, físicos e tecnológicos; e as narrativas associadas às obras podem ser trabalhadas em atividades de leitura, escrita e produção textual.

Essa perspectiva interdisciplinar contribui para a superação da fragmentação curricular, promovendo aprendizagens mais integradas e contextualizadas. Ao trabalhar o patrimônio cultural a partir de problemas e experiências concretas, os professores ampliam as possibilidades de engajamento dos estudantes, que passam a reconhecer a relevância dos conteúdos escolares para a compreensão do mundo em que vivem. A cidade, nesse sentido, transforma-se em espaço educativo ampliado, no qual o currículo se articula à experiência urbana. A formação docente proposta pelo LEENA também enfatiza a dimensão crítica da educação patrimonial. Ao problematizar as narrativas presentes nos monumentos públicos, os professores são incentivados a promover debates sobre memória, poder, representatividade e silenciamento histórico. Essas discussões contribuem para a formação de sujeitos críticos, capazes de questionar versões hegemônicas da história e de reconhecer a pluralidade de experiências que compõem a memória coletiva.

Outro aspecto relevante da formação docente diz respeito à avaliação das práticas pedagógicas. Em propostas baseadas em experiências lúdicas e investigativas, como o tabuleiro cultural, a avaliação não se restringe à mensuração de conteúdos assimilados, mas envolve a observação de processos, a participação dos estudantes, a qualidade das interações e a

capacidade de reflexão crítica. A formação continuada dos professores, nesse sentido, inclui a discussão de estratégias avaliativas coerentes com os objetivos da educação patrimonial e com as metodologias adotadas. Ao integrar formação docente, currículo e práticas interdisciplinares, a experiência desenvolvida pelo LEENA/UFES evidencia o potencial da arte pública como eixo estruturante de propostas educativas inovadoras. A articulação entre tecnologia digital, patrimônio cultural e formação de professores contribui para a construção de uma escola mais conectada com o território, mais sensível à diversidade e mais comprometida com a formação cidadã.

Avaliação da experiência, limites, desdobramentos e considerações finais

A experiência de educação patrimonial desenvolvida pelo LEENA/UFES, a partir do uso da tecnologia digital e da arte pública, evidencia a potência de propostas pedagógicas que articulam território, memória e cultura contemporânea. O tabuleiro cultural e a produção de réplicas em 3D de monumentos históricos capixabas configuram-se como dispositivos educativos capazes de promover aprendizagens significativas, baseadas na experimentação, na ludicidade e na mediação crítica do patrimônio cultural.

Do ponto de vista avaliativo, os resultados da experiência indicam avanços importantes na alfabetização do olhar dos participantes. Ao manipular as peças do tabuleiro e explorar as réplicas em 3D, estudantes e professores passaram a reconhecer os monumentos urbanos não apenas como elementos decorativos da paisagem, mas como portadores de narrativas históricas, simbólicas e políticas. Esse reconhecimento ampliou o repertório cultural dos participantes e favoreceu a construção de vínculos afetivos com a cidade, fortalecendo o sentimento de pertencimento ao território vivido. A avaliação qualitativa das ações, realizada a partir da observação das interações, dos diálogos estabelecidos durante as atividades e das reflexões coletivas posteriores, evidencia que o caráter lúdico do tabuleiro cultural não reduz a complexidade do conteúdo trabalhado. Ao contrário, o jogo funciona como mediador que facilita a abordagem de temas densos, como memória, poder, representatividade e invisibilização histórica, tornando-os acessíveis a diferentes faixas etárias e contextos educativos. A ludicidade, nesse caso, atua como estratégia pedagógica que potencializa a reflexão crítica, e não como simplificação do conhecimento. Entretanto, a experiência também revela limites que precisam ser considerados. A produção de réplicas em 3D demanda infraestrutura técnica, tempo e formação específica, o que pode restringir sua implementação em contextos escolares com poucos recursos. Além disso, a incorporação efetiva da educação patrimonial ao currículo depende do engajamento institucional das escolas e da abertura para

práticas interdisciplinares, o que nem sempre se concretiza diante das pressões por cumprimento de conteúdos e avaliações padronizadas.

Outro limite identificado refere-se à necessidade de continuidade das ações. A educação patrimonial, para produzir efeitos duradouros, precisa ser desenvolvida como prática permanente, e não como atividade pontual. Nesse sentido, o fortalecimento de parcerias entre universidade, escolas, museus e comunidades torna-se fundamental para garantir a sustentabilidade das propostas e sua ampliação para outros territórios e contextos educativos. Apesar desses desafios, os desdobramentos da experiência apontam caminhos promissores. A replicabilidade do tabuleiro cultural e das réplicas em 3D permite que a proposta seja adaptada a diferentes realidades locais, incorporando monumentos, memórias e narrativas específicas de cada território. Essa flexibilidade reforça o potencial da tecnologia digital como aliada na democratização do patrimônio cultural, desde que orientada por princípios pedagógicos críticos e inclusivos.

No campo da formação docente, a experiência contribui para ampliar a compreensão dos professores sobre o papel da arte pública na educação e sobre as possibilidades de integração entre tecnologia, currículo e território. Ao vivenciarem metodologias baseadas na pesquisa-ação e na mediação cultural, os docentes são incentivados a repensar suas práticas e a explorar novas formas de abordar o patrimônio cultural em sala de aula, fortalecendo sua autonomia pedagógica. Em termos mais amplos, o projeto desenvolvido pelo LEENA/UFES reafirma a arte pública como agente ativo de mediação cultural e social. Ao ser deslocado do espaço urbano para o contexto educativo, o monumento amplia sua função simbólica e passa a atuar como catalisador de processos formativos, contribuindo para a construção de uma cidadania sensível à memória, à diversidade e às complexidades da vida urbana contemporânea.

Conclui-se, portanto, que o uso da tecnologia digital como ferramenta de educação patrimonial, quando articulado à arte pública e a práticas pedagógicas críticas, oferece contribuições relevantes para a formação de sujeitos capazes de ler, interpretar e transformar o espaço em que vivem. A experiência analisada demonstra que a educação patrimonial pode assumir papel estratégico na construção de uma escola conectada com o território, comprometida com a inclusão e atenta aos desafios éticos, culturais e sociais do século XXI.

Referências

ARANTES, Otília. A Ideologia do Lugar público. In: ARANTES, Otília. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Edesp/Studio Nobel, 1993.

ALVES, José Francisco et al. Experiências em Arte Pública: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade, p. 30-37, 2008.

BARBIER, R. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro, 2002.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001. 283p.

CIRILLO, A. J. Arquivos de artistas: questões sobre o processo de criação. Vitória, ES: Editora UFES, Proex, p. 100, 2019.

CIRILLO, José. De Viriato aos combatentes de 81 ultramar: revisitando a figura do herói na arte pública de Viseu (Portugal) e um breve contraponto com a arte pública de Vitória (Brasil). In: RIBEIRO, Rui Macário; BELO, Luís (org.). Neo-topografia gráfica e descritiva de monumentos e memoriais viseenses (uma seleção inicial). Viseu, Portugal: Memória Comum – Associação Projecto Património, 2020. p. 81–94.

CUNHA, D. O.; et all. O uso do e-learning como ferramenta de ensino e aprendizagem. Revista de Tecnologia Aplicada, v. 8, n. 3, p. 41-53, 2019.

FRANCO, Maria Amélia Santoro. Pedagogia da Pesquisa-Ação. Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483-502, set./dez. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27991/ 29774>. Acesso em: 9 nov. 2017.

LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA/UFES, da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES. Sobre nós | LEENA.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Editora Senac, 1996.

SAMPAIO, M. N.; LÍGIA, S. L. **Alfabetização tecnológica do professor** – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SILVESTRE, H. A.., & MACHADO CAMPOS, M.. Porto urbano e impactos no território da Grande Vitória (ES). arq.Urb, (28), 138–154. 2020. https://doi.org/10.37916/arq.urb.v28i.415.

https://www.researchgate.net/publication/343516205_Porto_e_impactos_no_territorio_o_sistema_portuario_da_Grande_Vitoria_ES.

Sites consultados

ARTE PÚBLICA CAPIXABA. O repositório da arte pública capixaba. [2023]. Disponível em:

IBGE. Espírito Santo - Vitória- Disponível em: IBGE | Cidades@ | Espírito Santo | Vitória | História & Fotos. Acesso em: 06 mar. 2024.

VITÓRIA. Centro Histórico de Vitória e seus limites – arquivo para ser publicado no portal. Disponível em: https://www.vitoria.es.gov.br. Acesso em: 07 mar. 2024.

Quando a lama vira chão: uma investigação sobre identidade e espaço escolar

When mud turns to soil: an investigation into identity and school space.

Sarah Damiani (UFES)
Alice Brambati (UFES)
Stela Maris Sanmartin (UFES)

Resumo:

O presente estudo integra as pesquisas sobre ensino de arte, arquitetura e espaço educativo. Por meio da vivência cotidiana do chão da escola, observamos como os ambientes projetados da escola e as materialidades presentes nos diferentes espaços interferem na ação de cada criança e na interação entre elas. Nesta investigação destacamos a lama sempre presente no quintal de um Centro Municipal de Educação Infantil, localizado em Vitória - ES. A análise destaca a apropriação da lama pelas crianças nos tempos para brincar e fazer arte como oportunidade de retomada da identidade territorial. Espera-se que o presente texto seja um convite para pensar a arquitetura escolar, reconhecendo os elementos locais como as “peles da construção” (Melo, 2022) que oportunizam diferentes maneiras de tornar o espaço escolar como lugar de identidade e pertencimento.

Palavras-chave: Arquitetura escolar. Educação Infantil. Lama. Miudezas cotidianas. Ensino de Arte.

Abstract:

This study integrates research on art teaching, architecture, and educational space. Through the daily experience of the school grounds, we observed how the designed school environments and the materials present in different spaces influence each child's actions and interactions. In this investigation, we highlight the mud that is always present in the backyard of a Municipal Early Childhood Education Center located in Vitória-ES. The analysis emphasizes the appropriation of mud by children during playtime and art-making as an opportunity to reclaim territorial identity. It is hoped that this text will be an invitation to think about school architecture, recognizing local elements as the "skins of construction" (Melo, 2022) that offer different ways of making the school space a place of identity and belonging.

Keywords: *School architecture. Early childhood education. Mud; Everyday trifles. Art education.*

Para começar

Esta é uma investigação sobre cotidianos. Para introduzir a discussão do presente artigo, é necessário apontar professores e professoras inspiradores que pensaram e pensam o chão da escola. José Pacheco (2025) introduz em sua mais recente publicação "Por que não há mais escolas como a escola da ponte?" o termo "transbordamento curricular". Resgatada há vinte anos na obra "Evidentemente, histórias da educação" do professor Antônio Nóvoa (2005), a ideia de um currículo que transborda uma "infinidade de tarefas" (Nóvoa, 2005, p. 15) ainda persiste em políticas e estruturas que gerenciam os espaços escolares. Para fazer e pensar outras formas de currículo, Pacheco (2025) sugere "prestar atenção ao aluno tal qual ele é; reconhecê-lo no que o torna único e irrepetível, recebendo-o na sua complexidade; tentar descobrir e valorizar a cultura de que é portador [...]" (Pacheco, 2025, p. 69). A defesa pela observação do aluno também aparece nas obras de Nilda Alves (2019) com os seus estudos sobre "espaçostempos cotidianos" e na obra "Currículo, cotidianos e conversações" dos professores Carlos Eduardo Ferraço e Janete Magalhães (2012). Os autores defendem que a observação do cotidiano implica uma melhor compreensão da cultura escolar, tornando possível sua transformação.

Ana Paula Holzmeister, Sandra Silva e Viviane Cardoso (2024) problematizam um "currículo nômade". Amparadas pelas ideias de Deleuze e Guattari (1996), as autoras apontam: "O nômade com sua máquina de guerra opõe-se ao déspota com a sua máquina administrativa e, assim, cria linhas de fuga e processos de desterritorialização e de reterritorialização" (Holzmeister; Silva; Cardoso, 2024, p. 3).

Por que citar linhas de fuga e currículo nômade? Porque esta é uma investigação sobre linhas de fuga e currículo nômade. O presente texto "Quando a lama vira chão: uma investigação sobre identidade e espaço escolar" descreve uma "ação nômade" percebida pela professora de artes dentro de um Centro de Educação Infantil, localizado em Vitória-Es. Ao conduzir a turma composta por 15 crianças de dois anos de idade para a sala de aula, após uma brincadeira de molhar os pés no lago, uma criança se desvia do caminho habituado e se entretém com uma poça de lama no quintal da escola. A ação de se desviar do trajeto planejado pela professora é observada atentamente pela equipe e passa a ser incorporada nos planejamentos didáticos das aulas de arte.

Pensar o chão da escola nos interessa, uma vez que os saberes tecidos nesta investigação se originam do encontro entre pés e chão. Bruna Ribeiro (2022) afirma que a pesquisa com o

cotidiano deve ser vivida "[...] de forma crítica e refletida pelos profissionais" (Ribeiro, 2022, p. 95). Em sua pesquisa "Pedagogia das miudezas: saberes necessários a uma pedagogia que escuta", a autora desenvolve um capítulo para falar da "pedagogia da cotidianidade". De forma simples e poética, a autora descreve: "A palavra cotidiano (que vem do latim cotidie ou cotidianus) significa todos os dias, diário, dia a dia, comum, habitual, mas não, necessariamente, conhecido por nós" (Ribeiro, 2022, p.95). A autora complementa sua argumentação citando uma crônica de Otto Lara Resende, publicada pela Folha de São Paulo em 1992.

Na busca pelo texto original, encontramos a obra "Bom dia para nascer: crônicas publicadas na Folha de S. Paulo", publicada pela editora Companhia das Letras em 2011. Segue as palavras do cronista: "Experimente ver pela primeira vez o que você vê todo dia, sem ver. Parece fácil, mas não é. O que nos cerca, o que nos é familiar, já não desperta curiosidade. O campo visual da nossa rotina é como um vazio". (Resende, 2011, p. 121). Mais adiante, o autor completa: "Uma criança vê o que o adulto não vê. Tem olhos atentos e limpos para o espetáculo do mundo. O poeta é capaz de ver pela primeira vez o que, de tão visto, ninguém vê" (Resende, 2011, p. 121). Fazer pesquisa com os cotidianos, e portanto, exercitar o olhar do poeta citado por Resende (2011), rompendo com a cegueira da rotina escolar. Ao perceber a poça de lama como um desvio de rota, a professora de artes "esvazia" o currículo rígido prescrito e assume o "currículo nômade" e vivo.

Ao assumir este paradigma, a prática docente é incorporada à "pedagogia da escuta", das "miudezas" e das subjetividades que emergem das relações humanas. A implementação dessa perspectiva pedagógica enfrenta obstáculos quando confrontada com espaços desvinculados da identidade territorial da comunidade. É necessário, portanto, compreender que a arquitetura e a organização espacial não são neutras, mas reflexos de ideais políticas e sociais.

Arquitetura escolar, condicionantes territoriais e construção de identidade

Os espaços escolares são moldados de acordo com o contexto social, econômico e político de cada época e indicam valores e o tipo de ensino que se almeja neles (Kowaltowski, 2011). As escolas do início da República no Brasil, por exemplo, foram concebidas como instituições vocacionais para uma parcela abastada da população e, dessa forma, tinham uma arquitetura monumental e clássica, cujos objetivos eram simbolizar a presença e o poder do novo Estado, um símbolo de modernidade e progresso (Bencostta, 2005). As edificações representavam a excelência arquitetônica com características de conforto muito boas, porém

não havia a possibilidade de grandes reproduções, visto que eram feitas para uma elite de poucas pessoas.

Com a universalização do ensino, as edificações escolares ganham outras formas de construção. No início, muitas escolas são elaboradas a partir da adaptação de edificações de outros usos como habitação e comércio e depois vão sendo construídas com técnicas industriais com elementos pré fabricados e montados em espaços e estruturas que possibilitam a sua reprodução no todo ou em parte (Xavier, 2017).

Independente da época histórica dentre as citadas, em ambas a escola se apresenta como instituição disciplinadora da ordem social, cujos valores primordiais ensinados são obediência, vigilância, hierarquia e controle (Kowaltowski, 2011). No segundo caso, por sua vez, acontece através da escala industrial e tem como um de seus objetivos manter o estado social estabelecido.

Perante a educação nos sistemas educacionais atuais, que devido a sua história e constituição enfatiza o pensamento em detrimento das outras funções da consciência (ex: o sensível) e o trabalho intelectual em relação ao trabalho manual, Ormezzano (2009) defende a educação estética, responsável pela construção da subjetividade do indivíduo e da inter-relação do eu no todo através do sensível. Segundo a autora, tal educação fomenta um sentir comum, partilhado, o que possibilita a sociabilidade estética, incluindo a junção de elementos e sentimentos ainda que contraditórios e até mesmo opostos. Esse tipo de educação pode se tornar uma ferramenta para sair de si e encontrar o outro e definir seu modo individual de ser e estar no mundo, perante as atuais exigências sociais e a necessidade de preservação da natureza. A estética, para a autora, é a ligação entre o imaginário e a cotidianidade e uma educação estética está baseada em valores que transcendem a visão exclusivamente econômica do ensino, que enaltece o controle e a manipulação, e busca novos estilos de vida pautados na solidariedade, cooperação e inventividade. Em sentido amplo, a educação estética gera empatia, desejo comunitário e vibração comum.

Na arquitetura escolar, entendemos o conceito de “tectônica” trazido por Melo (2022) como uma característica técnica importante para a educação estética. A tectônica, segundo a autora, é a materialidade da arquitetura que a liga aos seus condicionantes (lugar, forma, função, espaço, clima, cultura). Dessa forma, ela reúne os aspectos tanto materiais quanto culturais e estéticos da edificação, possibilitando transparência em relação aos seus processos construtivos. Isto é, fica evidente quais materiais foram utilizados, quais são seus processos

construtivos, quais metodologias e princípios embasaram determinada diretriz de projeto de arquitetura. Dessa maneira, Melo (2022) enfatiza que os projetos de arquitetura precisam se relacionar com suas realidades, com especificação de materiais acessíveis ao lugar onde a edificação será construída, além de sistemas construtivos e mão de obra disponíveis na região.

A integração visível e de acessos entre os ambientes internos e externos das edificações também precisam ser efetivos, segundo Melo (2022). A arquitetura baseada em um modelo assim, elaborada a partir de fundamentos teóricos e metodologias firmadas a partir de princípios e de condicionantes locais, é inovadora ao passo que soluciona problemas e não é puramente uma novidade.

A importância da tectônica para uma educação estética pode ser observada com as características de um projeto arquitetônico escolar ligado aos seus condicionantes e que integre de forma fluida seus ambientes internos e externos. Tais características podem facilitar a localização do aluno em seu território, promover a inter-relação do eu no todo/mundo/natureza, enaltecer o sentir comum e o sair ao encontro do outro, auxiliar o aluno a encontrar seu papel enquanto ser social, isto é, promover uma educação estética como apresentada por Ormezzano (2009). Além disso, uma edificação concebida e construída de forma transparente quanto aos seus materiais, estruturas e funções, ajuda a contar a história do seu território e apresenta diretamente seus propósitos, metodologias e princípios, como reivindicado por Melo (2022). Com tais características, é um projeto escolar firmado efetivamente na realidade local que promove a construção das subjetividades de seus alunos.

O chão da Escola da Ilha e os trajetos possíveis

O presente objeto de estudo faz parte da pesquisa de doutorado da autora Sarah Rodrigues Damiani. A Escola da Ilha[117] é citada nos artigos "As crianças da Ilha e os devaneios da terra: aproximações entre o bem-sentir e o bem-viver", publicado pela revista "Ambiente e Educação" e "Espaços arquitetados pelas crianças: em busca de um lugar entre", publicado pela revista "Redin". O cenário da presente investigação, no entanto, problematiza especificamente o chão da escola, buscando investigar o espaço educativo escolar como um lugar ligado às materialidades locais.

No primeiro semestre de 2025, a professora de artes da Escola da Ilha convida quinze crianças, de aproximadamente dois anos de idade, para molharem os pés no lago da escola, após uma contação de histórias. O convite parte de um projeto pedagógico que visa aproximar

[117] Pseudônimo para não identificação da escola.

as práticas metodológicas em arte dos quatro elementos da natureza: terra, fogo, água e ar. Após o momento com os pés no lago, as crianças foram direcionadas a voltarem para a sala de aula, entretanto, Bia[118] se entreteve com a poça de lama instaurada no meio do caminho. Observe na Figura 01 os pés de Bia afixados na lama.



Figura 01 - A descoberta da lama. **Fonte**: acervo das autoras, 2025

Antes de ser cimento e grama, o chão da escola era território de manguezal. Os espaços arquitetados e projetados hoje, tinham como forma anterior, ambientes emaranhados entre terra, água, raízes aéreas, moluscos, crustáceos, peixes, anfíbios, dentre outros seres pertencentes àquele habitat. Nos dias de hoje, embora ocupado, cimentado e transformado pela urbanização do bairro, o manguezal da ilha tem buscado meios de revelar a sua identidade territorial. Assim como o mato que cresce entre as frestas do cimento, a umidade da terra tem atravessado o quintal gramado da escola. No cotidiano das crianças, a grama se inunda frequentemente, transformando-se em terra barrosa e deixando à mostra os

[118] Pseudônimo para não identificação da criança.

traços identitários da região. Compreender esta composição permite reconhecer a presença da lama no pátio da escola como a manifestação do território que a escola ocupa. Dessa forma, as materialidades locais podem ser pensadas como objeto central do currículo e das ações desenvolvidas dentro da escola.

A aproximação da poça de lama foi espontânea, demarcando um espaço não planejado para as interações e brincadeiras. Enquanto o grupo segue em direção à área interna da escola, Bia rompe com a linearidade do trajeto, preenchendo o "meio do caminho" com uma brincadeira de enfiar e tirar os pés da grama enlaminhada. Este movimento provoca uma reflexão necessária sobre o tempo da infância: o conflito entre o cronograma da escola, que previa o retorno à sala, os espaços planejados para a retomada do caminho (tocos de madeira fixados ao chão) e o acontecimento vivo que a lama proporcionou como desdobramento orgânico do projeto de artes.

O "meio do caminho" descoberto por Bia pode ser denominado pelas palavras da artista Edith Derdyk como o "lugar entre" (Derdyk, 2024). "O lugar entre é uma fronteira móvel, linha mutante resultante do encontro entre as peles do mundo" (Derdyk, 2024, p. 32). Esta linha está lá, ela se faz existente. Planejar ações pedagógicas dentro da escola é reconhecer os espaços "entre caminhos" como plano norteador das ações desenvolvidas com as crianças. O lugar entre também pode ser preenchido pela "linha-nômade": "Ao invés de sedimentar o chão, estabelecer alicerces fixos, domesticar a terra, a linha-nômade nos lembra da aventura originária de nossa condição ancestral: a de nos deslocarmos para sobreviver física, mental filosófica e espiritualmente" (Derdyk, 2024, p. 170).

Quando o chão da Escolha da Ilha é percebido, as ações pedagógicas e artísticas passam a se voltar para a identidade territorial da comunidade. Nesse sentido, torna-se necessário destacar que a Ilha das Caieiras é formada por marisqueiros, desfiadeiras de siri, comerciantes, pescadores, lavadeiras de roupa e catadores de caranguejo. Neste contexto, quais são os trajetos possíveis para o planejamento de ações que se conectem com o território? Pensando na aproximação entre a cultura local e a prática pedagógica, a professora de artes escolhe trabalhar com a lama em suas ações desenvolvidas pela escola: varal de lama e prosa, dia de lama, "lamalândia" e cozinhando com lama. É interessante destacar que em todas as ações planejadas, as crianças encontram novas formas de brincar e preencher o espaço, para além do que fora estruturado pela professora de artes. Na brincadeira de cozinhar com a lama, por exemplo, uma criança escolhe enfiar os pés na vasilha e "cozinhar seus próprios pés". O mesmo ocorre na

ação “Varal de Lama e Prosa”: as crianças retiram os panos dispostos dentro das bacias com lama e se inserem dentro das bacias, brincando de entrar e sair de dentro da bacia com lama.



Figura 02 - Cozinhando com a lama. **Fonte**: acervo das autoras, 2025

Assim como o encontro dos pés de Bia com a lama foi descrito no presente texto como as “linhas de fuga” de um trajeto arquitetado previamente, o recorte dos pés dentro do vasilhame de comidinhas também pode ser interpretado como um desvio que subverte os desejos planejados pela professora de artes. Este gesto realizado por outra criança se conecta ao desejo de Bia de fincar os pés na lama. O mesmo pode ser observado na Figura 03 abaixo, em que a criança escolhe lavar os pés em vez de lavar as roupas dispostas na bacia.

Os episódios apresentados nos fazem lembrar das palavras de Rubem Alves (2012) quando o autor nos diz: “a educação é um caminho e um percurso. Um caminho que de fora se impõe e o percurso que nele fazemos” (Alves, 2012, p. 10). O mesmo pode ser pensado a respeito da arquitetura escolar, considerando que os projetos são elaborados sem a participação das crianças e são postos como espaços idealizados de forma descontextualizada, muitas vezes, visando controle e vigilância dos corpos.



Figura 03 - Varal de lama e prosa. **Fonte:** acervo das autoras, 2025

As brincadeiras criadas pela professora de artes ilustram possibilidades de reconhecer os percursos encontrados pelas crianças, potencializando a identidade territorial da comunidade por meio da apropriação da lama. Embora os espaços projetados não tenham considerado a tectônica do território, o currículo foi vivenciado e elaborado por meio do cotidiano escolar. Nilda Alves (2015) diz que “[...] é preciso buscar sentir/ouvir/provar/ver o que de fato se passa na escola” (Alves, 2015, p.99). Acreditamos nesses princípios como ponte norteadora dos saberes e fazeres na educação e no ensino de arte.

Algumas considerações

O presente estudo analisou a relação entre a arquitetura escolar, o ensino de arte e a construção da identidade territorial em um Centro de Educação Infantil, localizado em Vitória-ES. A pesquisa observou como as crianças subvertem espaços planejados e currículos rígidos ao interagirem espontaneamente com a lama, um elemento natural que remete às origens geográficas da escola sobre um manguezal. Essa apropriação é descrita como um "currículo nômade", onde o interesse espontâneo da criança orienta o planejamento pedagógico.

A pesquisa reforça a importância da tectônica na arquitetura escolar, entendida como a materialidade que liga a edificação ao seu lugar e cultura. No cenário apresentado, quando a escola ignora seus condicionantes locais, a criança, por meio da curiosidade, encarrega-se de restabelecer essa conexão através da descoberta da lama no quintal da escola. Os episódios

analisados revelam que o aprendizado ocorre no "lugar entre", reconhecendo as fronteiras móveis do cotidiano onde a criança vê o que o adulto, cegado pela rotina, não percebe. Ao "cozinhar os próprios pés" ou escolher lavar o corpo em vez das roupas, a criança exerce seu protagonismo e transforma o "caminho" imposto em um "percurso" autoral de descoberta. Isso reforça o que foi apresentado na base teórica deste artigo sobre o fato de o espaço escolar nunca ser neutro e, por isso, deve refletir a realidade local em que se insere. A lama, neste caso, se torna o elemento de transição entre os espaços internos e externos da escola e, dessa forma, o elo de ligação da mesma com a comunidade de marisqueiros, pescadores e catadores de caranguejo.

A experiência descrita, com utilização de elementos da natureza e suas experimentações, possibilita uma sociabilidade estética e um “sentir comum”, conforme teoria da educação estética, que valoriza o que é sensível e o trabalho manual. Em um “lugar entre”, esse espaço não planejado previamente no projeto arquitetônico, as crianças rompem com a linearidade escolar e criam brincadeiras espontâneas, o que vai de encontro ao modelo histórico de escola exclusivamente disciplinadora, se tornando, neste caso, lugar de inventividade e solidariedade.

É importante considerar que fazer pesquisa com os cotidianos exige uma "pedagogia da escuta" que valorize as subjetividades e as materialidades locais. Acreditamos que, ao reconhecer a lama como materialidade e as miudezas como saberes legítimos, a escola promove a construção de uma identidade territorial fundamentada no pertencimento. Conclui-se, portanto, que o transbordamento do currículo para além do plano prescrito permite que o "chão da escola" seja ocupado por experiências e descobertas cotidianas.

Referências

ALVES, Nilda. Compassos e descompassos do fazer pedagógico. in: GARCIA, Alexandra; OLIVEIRA, Inês Barbosa de. (Orgs). **Nilda Alves**: *praticantepensante* de cotidianos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 85-101.

ALVES, Nilda. **Práticas pedagógicas em IMAGENS e NARRATIVAS**: memórias de processos didáticos e curriculares para pensar as escolas hoje. São Paulo: Cortez, 2015.

ALVES, Rubem. **A escola que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir**. 13. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 79-97. ISBN 978-85-308-0626-2.

BENCOSTTA, Marcus Levy (org.). **História da educação, arquitetura e espaço escolar**. São Paulo: Cortez, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DERDYK, Edith. **O corpo da linha**: notações sobre desenho. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

FERRAÇO, Carlos Eduardo; MAGALHÃES CARVALHO, Janete. CURRÍCULO, COTIDIANO E CONVERSAÇÕES. **Revista e-curriculum**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 1-17, 2012.

HOLZMEISTER, Ana Paula Patrocínio; SILVA, Sandra Kretli da; CARDOSO, Viviane Flávia. Fazer florir no deserto: A alegria que emerge das aprendizagens brincantes como força de resistência. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 26, p. 1-19, 2024. DOI 10.20396/etd.v26i00.8670141. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9318024. Acesso em: 30 jan. 2026.

KOWALTOWSKI, D. C. C. K. **Arquitetura escolar**: o projeto do ambiente de ensino. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.

MELO, Alcilia Afonso de Albuquerque. Processo projetual e criatividade: concebendo com critérios tectônicos modernos na contemporaneidade. In: VALENÇA, Márcio Moraes (Org.). **Arquitetura e criatividade**. Natal: EDUFRN, 2022.

NÓVOA. António. **Evidentemente**: histórias da educação. Porto: Edições Asa, 2005.

ORMEZZANO, Graciela. **Educação estética, imaginário e arteterapia**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2009.

PACHECO, José. **Por que não há mais escolas como a Escola da Ponte?**: Novas construções de aprendizagem. Quinta do anjo: Editor Independente, 2025.

RESENDE, Otto. **Bom dia para nascer**: Crônicas publicadas na Folha de S. Paulo. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

RIBEIRO, Bruna. **Pedagogia das miudezas**: saberes necessários a uma pedagogia que escuta. São Carlos: Pedro e João Editores, 2022.

XAVIER, C. C. **Escola Parque**: apontamentos sobre Anísio Teixeira e o ensino de Arte no Brasil. 2017. 291 f., il. Tese (Doutorado em Arte). Brasília: Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/32017>. Acesso: 23 de jul. 2025.

A figura do ilustrador em tempos de IA: a importância do repertório visual, local, cultural e histórico no processo criativo de imagens para livros infantis

The role of the illustrator in times of AI: the importance of the visual, local, cultural and historical repertoire in the creative process of images for children's books

Maria Clara Marins Rampinelli
Mestrado - PPGA/UFES
CAPES

Resumo:

Tratando-se das ilustrações que habitam a literatura infantil na contemporaneidade, espaço-tempo atravessado pelas ferramentas de inteligência artificial generativas (IAGen), é convocado um olhar cauteloso para sua trama de possibilidades criativas de concepção enquanto imagem. Eis aqui um público leitor que declina se em suma sobre a ilustração a fim de compreender a narrativa letrada, que se faz completa em sentido através do diálogo mediado pela imagem. No dado contexto, é posta em voga a figura do ilustrador e sua presença particularmente humana, ao passo em que, no presente texto, é destacado o mérito de um repertório subjetivo como parte essencial da criação de ilustrações para a literatura infantil através da análise de dois livros, um feito com e outro sem o uso da IAGen.

Palavras-chave: Ilustração. Ilustrador. literatura infantil. inteligência artificial generativa. processo criativo.

Abstract:

In the context of illustrations in contemporary children's literature, a space-time traversed by generative artificial intelligence (GAI) tools, a cautious look is needed at their complex web of creative possibilities for conception as images. Here, a readership essentially focuses on illustration in order to understand the written narrative, which is completed in meaning through the dialogue mediated by the image. Within this context, the figure of the illustrator and their particularly human presence are highlighted, while this text emphasizes the merit of a subjective repertoire as an essential part of creating illustrations for children's literature through the analysis of two books, one made with and the other without the use of GAI.

Keywords: *Illustration. Illustrator. Children's literature. Generative Artificial intelligence. Creative process.*

1. Do lápis ao *prompt* generativo: o cenário da ilustração infantil contemporânea

Quando tratamos da imagem em sua qualidade de ilustração, faz-se presente o papel de uma imagem que ultrapassa a representação visual puramente colocada - ela opera lado a lado com a mensagem, o verbo, no intuito de comunicar de forma pictórica ideias, conceitos, filosofias e histórias em dados contextos. Possui, portanto, uma diretriz funcional, sem se descolar do fazer artístico por completo: como arte, se utiliza de seus meios de representação, criação e subjetivação, mas com suas especificidades de existência.

> A ilustração é um desenho ou expressão artística que tem um fim informativo, cujo objetivo principal é a comunicação visual. A ilustração se encarrega de elucidar, trazer à luz, decorar ou representar visualmente um texto ou informação, independente do gênero. O ilustrador Steve Heller (2007)[119] explica que a ilustração "proporciona uma dimensão visual que vai além do alcance do texto". (Menza, Sierra, Sánchez, 2016, p. 269, tradução nossa).

Já quando se fala da presença de ilustrações no contexto específico da literatura infantil, isto é, daquela voltada para a faixa etária de até 12 anos (Estatuto da Criança e do Adolescente, Lei n°8.069/1990), tratamos do uso da imagem em seu valor artístico-estético e que amplia, em conjunto à narrativa letrada, a construção do sentido da obra literária. Como afirmação da importância do livro ilustrado para dado público, temos:

> Na atualidade, o livro ilustrado, como meio de comunicação artística, torna-se um objeto educativo incontornável, quer pelo valor das experiências precoces que a capacidade da imagem proporciona à criança permitindo criar e recriar o mundo através dos sentidos, quer por colocar a criança como receptora da sua própria cultura, usufruindo assim do tempo em que vive, quer ainda pelo impacto visual das formas de representação, com influências da arte contemporânea, que possibilitam o desenvolvimento da sua sensibilidade estética e da sua representação gráfica. (Oliveira; Silva, 2013, p. 1016).

Neste contexto, o ilustrador atua como modalizador da relação entre leitor e texto verbal, construindo a partir de seu ponto de vista e repertório imagético, histórico e afetivo uma nova possibilidade interpretativa na leitura ou, em certa instância, o pontapé inicial da própria compreensão da narrativa. Tal trabalho, que requer uma série de procedimentos segmentados e hierarquizados como pertencentes a um processo criativo, é aqui chamado de "tradicional" quando, do início ao fim de sua cadeia de realização (concepção e pesquisa à execução e preparação para entrega) é desempenhado por um profissional ilustrador, humano, e seu conjunto de habilidades de manuseio de suas ferramentas de trabalho, sejam elas manuais (com

---

[119] HELLER, Steve.. ***Is illustration a big enough profession?*** Varoom Magazine 04, 2007. Disponível em: <http://www.hellerbooks.com/pdfs/varoom_04.pdf>. Acesso em: 03/01/2025.

o uso de lápis, pincéis, recortes, colagens, etc) ou digitais (com programas de desenho digital como o *Photoshop*, *Procreate*, *IbisPaint*, *Krita*, *Clip Studio*, entre outros).

Concomitante ao cenário descrito, temos a partir da década de 2010 e em forte ascensão a partir do início da década de 2020, um aumento no uso das ferramentas de inteligência artificial generativas, as IAGen, para a confecção de ilustrações e demais resultados visuais a partir dos ditos *prompts*[120] em programas especializados, como *Dall-E 2 e Midjourney*. As Redes Adversárias Generativas (GANs), definidas pelo cientista da computação e engenheiro americano Ian Goodfellow e sua equipe no artigo *Generativa Adversarial Networks,* publicado em 2014, são uma rede de aprendizado de máquina que utiliza de conteúdos presentes na *internet* para alimentar uma base de dados que possibilita tais programas a criarem imagens completas, como ilustrações, a partir do que foi aprendido e apreendido.

No dado contexto, têm se tornado cada vez mais comum a utilização de tais ferramentas de IA generativa de imagem na criação de ilustrações para literatura infantil. Com uma rápida pesquisa em ferramentas de busca da *internet* sobre o uso da IAGen para tal objetivo, de pronto encontram-se, por exemplo, matérias e postagens como "Como usar IA para ilustrar livros infantis!"[121] e "Crie um livro infantil com IA!"[122] (*Youtube - AI Money Maker*), "Como ilustrar o seu livro com IA"[123] (*BookBildr*), "Gerador gratuito de ilustrações para livros infantis"[124] (*Recraft*) e assim por diante. Tornando-se notável no mercado, portanto, o anseio por transpor a figura do profissional ilustrador em cliques e *prompts* na promessa de resultados rápidos e menos "custosos" financeiramente, já que muitas das ferramentas são gratuitas ou possuem taxas irrisórias se comparadas ao custo de trabalho de um profissional da área.

Torna-se evidente, pois, a necessidade de um olhar crítico no que tange a substituição do papel do ilustrador pela máquina, tendo em vista que o labor da criação da ilustração costumeiramente faz parte de um resultado oriundo do trabalho de um humano para outro, na

---

[120] *Prompts* são comandos ou um conjunto de instruções que orientam a geração de respostas ou conteúdos específicos por parte de sistemas baseados em inteligência artificial.

[121] AI Money Maker. *How to use AI to Illustrate a Children's Book!.* Youtube, 13 jul 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2sLoELIKDHs>. Acesso em: 27 nov. 2024.

[122] AI Money Maker. *Create a Children's Book with AI!.* Youtube, 13 out 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DZR-EnnCmBA>. Acesso em: 27 nov. 2024.

[123] *How to Illustrate Your Book with AI.* BookBildr, [s.d.]. Disponível em:<https://www.bookbildr.com/docs/how-to-illustrate-your-book-with-ai/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

[124] *Free AI Book Illustration Generator - Generate custom book illustrations for page-turning stories. Edit your artwork until every detail is right with Recraft's AI design tools.* Disponível em: <https://www.recraft.ai/generate/book-illustration>. Acesso em: 27 nov. 2024.

relação ilustrador-observador, que aqui cercamos no público literário infantil. O porquê deste afligimento não se reduz a uma questão operacional ou comercial e sim desemboca em razões simbólicas da importância da literatura infantil enquanto parte do processo educativo dessa faixa etária, por ser um gênero que pressupõe a arte e sugere o gosto literário, comunicando e cooperando com o equilíbrio e educação emocional das crianças, assim corroborando para a formação do ser humano (Lourenço Filho, 1943, p.160).

Por consequência, é natural que a partir do momento em que as dinâmicas e percalços de criação da imagem ilustrativa ganham uma nova possibilidade, a do uso das ferramentas de IAGen, questionamos então o que muda, o que fica e o que se esvai dessa marca subjetiva da figura do ilustrador. Isso porque, mesmo que tenhamos uma pessoa por trás da elaboração dos comandos de texto que germinarão em imagens, a fonte se esparsa, os dados usados na criação da ilustração são múltiplos e não se possui um controle claro e específico de onde é o material utilizado como "inspiração". Assim, incitamos aqui a seguinte reflexão: será que é deixado 'algo' no meio do caminho entre o *prompt* digitado dentro de alguma ferramenta generativa e a ilustração gerada por ela? 'Algo' se perde nessa tentativa de tradução? Questiona-se, portanto, se esse tal 'algo', talvez, a subjetividade do criador, possui alguma funcionalidade ou importância no contexto da ilustração ou será somente mais uma etapa a ser ultrapassada pelo avanço tecnológico, que não parece possuir intenções de retroceder.

Como elaborado por Lucia Santaella[125], a IAGen é probabilidade, não criatividade em seu aspecto formativo. Ou seja, é resultado de médias dos registros de nossa existência que passaram por um processo de datificação[126], registros esses que tendem ao "senso comum", pois são resultados conceituais e simbólicos advindos de medianos numéricos, e não provenientes de um processo que se dá a partir da observação, experiência e imaginação (Azevedo, 2009, p.43) subjetivas do autor, que então são interpretadas e desenvolvidas em um processo de concepção manual da imagem. Assim, poderíamos afirmar, citando as palavras de Rohë e Santaella, que a:

> [...] IA Generativa de imagem [...] requer um certo refinamento, bagagem cultural, conhecimento prévio e/ou domínio de certas técnicas para se alcançar o mesmo resultado esperado [de uma técnica manual] (2023. p. 81).

[125] SANTAELLA, Lucia. **A Criatividade da IA pode dispensar o humano?** In: Poéticas da Criação, out. 2025, Vila Velha. Informação verbal.

[126] A *datificação* é a transformação de toda ação social humana, incluindo a produção artística cultural, em dados online quantificados que permitem monitoramento em tempo e análise produtiva. (CUKIER, MAYER-SCHOENBERGER, 2013).

Também, seguindo os mesmos autores, sería importante destacar que os:

> Comandos gerados serão mais condizentes com as imagens e os resultados esperados se a mente por trás da "máquina" for criativa, conforme Flusser[127] (2018) já havia preconizado [...] Não há como lidar com imagem sem antes estudar e entender semioticamente o que é imagem, seus contextos e seus potenciais interpretativos. (2023. p. 88).

Completando o trecho acima, talvez seja, sim, *possível* lidar com a imagem sem um estudo prévio do que a constitui a partir da semiótica, como elaboram os autores citados acima, pois vemos inúmeros veículos de circulação de ilustração (livros, cartazes, jogos, etc) que assim o fazem através do uso das ferramentas generativas, isso *já* acontece. A questão é que talvez não dê para lidar *bem* com a imagem, produzindo *bons* e *eficazes* resultados ao passo em que se distancia de seu processo de concepção manual e da curadoria do que se interpreta como combustível possível para a criação da ilustração - o tal processo intencional e laboral da "criatividade", que não é vago ou relativo (Dalci, 2013, p. 106). Assim vemos que, independente de termos o atravessamento de uma ferramenta de IAGen na ilustração contemporânea, um elemento parece se manter fundamental para a criação de imagens funcionais do desempenho de seu papel de comunicação. Ora, a subjetividade, a bagagem individual, faz o diálogo acontecer entre autor e observador, pois a ideia precisa vir de uma expectativa, intencional, de uma reação no imaginário visual de quem habita do outro lado da obra, estabelecendo assim níveis de comunicação - uma via de mão dupla, no mínimo, função tão valorosa para a ilustração.

2. O ilustrador como mediador entre a imagem e o texto: a importância de um repertório individual e subjetivo na criação de ilustrações na literatura

A partir então da anterior e breve explanação acerca de mudanças no cenário da ilustração e do papel do ilustrador na contemporaneidade, espaço-tempo atravessado pelas ferramentas de IAGen, façamos nesta seção uma reflexão mais aproximada do que compõe o título que encabeça este escrito. Olhemos para a fundamental importância do repertório, naturalmente subjetivo, de um ilustrador, em termos de onde o mesmo se situa *visual*, *local*, *cultural* e *historicamente* em seu contexto de criação. Vejamos o seguinte trecho sobre a tríade autor (textual), ilustrador e leitor, seio criativo para o nascimento da imagem ilustrativa:

> A criação de uma ilustração está sujeita a uma relação entre autor e leitor, mediada por um texto. O que o ilustrador deseja expressar e o que o leitor

[127] Em seu livro, **"Filosofia da Caixa Preta: Ensaios Para uma Filosofia da Fotografia**" (primeiro publicado em 1983) ,Flusser reflete sobre a relação do homem com dispositivos tecnológicos no que tange a dominação *versus* a liberdade quando não se há domínio dos códigos internos da caixa preta, da máquina em questão, que neste texto pode ser trazida em alusão às ferramentas de IA generativa de imagem.

> deseja interpretar pode nem sempre coincidir, mas entre eles reside um texto com uma mensagem invariável, que não deve ser mal interpretada [...] A arte da ilustração deve ser considerada em termos de interpretação. Portanto, o ilustrador deve primeiro apreender o texto e entender sua profundidade para então traduzi-lo em imagens. (Menza, Sierra, Sánchez, 2016, p. 284, tradução nossa).

Aqui, partimos do princípio de que a capacidade do ilustrador em criar imagens que dialoguem com o humano no papel de leitor - aqui, o público infantil - do texto verbal e não verbal, a partir da ilustração, advém também de suas características essencialmente humanas, que permeiam seu repertório de vida, material para sua criação. É o que o faz ter a intenção de optar por tais ou outras linhas, cores, formas, texturas, na expectativa pretendida de uma reação no imaginário visual de quem habita do outro lado da obra, estabelecendo níveis de comunicação e deixando uma marca profunda na consciência da criança (Oliveira; Silva, 2013, p. 1017).

A abertura colocada pela imagem, neste caso, a ilustração, torna-se uma brecha para experiências sensoriais, educativas, estéticas e imaginativas para o leitor infantil, principalmente o ainda não alfabetizado ou recém alfabetizado, que tem a imagem como fronte de seu contato com a narrativa do livro. E assim, através da ilustração, é permitida a aquisição de conceitos e simbolismos, articulam-se diferentes domínios de aprendizagem, desenvolvem-se a percepção e sensibilidade estética e tudo isso enquanto a criatividade, imaginação e juízo crítico são estimulados (Oliveira; Silva, 2013).

Para o público leitor no geral, mas com foco na faixa etária aqui estabelecida, a carga simbólica presente nas ilustrações captura antes mesmo da palavra, do verbo e, assim como o ilustrador é o mediador entre o texto e o observador, a imagem também pode mediar nossa relação com o mundo. Para o psicólogo bielorruso Lev Vigotski (1995), a mediação, que não necessariamente precisa ser feita por um outro corpóreo, uma outra pessoa, mas também por objetos, signos e símbolos, como as imagens, pode influenciar, dentre muitas outras coisas, na formação dos chamados processos mentais superiores - planejar ações, conceber consequências para uma decisão, imaginar objetos, dentre tantas outras atividades. Ainda segundo ele, essa aprendizagem sobre o mundo, estimulada pela mediação, relaciona-se ao desenvolvimento do indivíduo desde o seu nascimento.

Adentrando agora no que é específico a cada "área" de repertório subjetivo aqui destacada, iniciemos pelo repertório *visual*, um conjunto pessoal de referências visuais ou experiências estéticas acumulados ao longo de uma vida. São muitas as áreas dentro da arte

que possibilitam a formação de um arcabouço visual: pinturas, esculturas, fotografias, obras audiovisuais, moda, arquitetura, dentre tantas outras, ou mesmo aquilo que se captura pela visão sem muita formalidade - a vista de um mesmo trajeto no transporte público feito há anos, a imagem de um medo que impacta uma infância, a cor do cabelo de um familiar querido. Tal repertório visual, que opera a níveis quase sinestésicos (ora, como traduzir em linhas e cores um cheiro, uma memória, um sentimento, etc.) interfere na escolha do que chamamos de "estilo artístico" de um ilustrador, sua marca visual registrada, por assim dizer, que o torna reconhecível e diferente de um outro profissional em termos estéticos e técnicos.

Falar sobre um repertório *local* e *cultural* é também reconhecer onde se localizam os pilares da tríade autor, ilustrador e leitor, entender como agentes de locais muitas vezes distintos podem coexistir no habitat da interpretação das imagens presentes no livro. De onde escreve o autor, onde estará o leitor e onde se posiciona o ilustrador, que será a ponte entre tais lados de uma obra literária. Em especial para uma literatura que terá uma circulação local, como em livros educativos regionais ou coletâneas infantis que ilustram costumes culturais de um povo, é imprescindível que o ilustrador se situe em termos de que símbolos ou signos adquirem interpretações diferentes a medida em que se deslocam de um contexto geral para um contexto específico, inerentes à uma localidade. Olhar com atenção também para o repertório sociocultural necessário para a criação de uma ilustração e, ampliá-lo quando necessário, é também colocar como relevante a responsabilidade que um ilustrador tem com o que suas imagens representam, como representam e para quem representam. Uma ilustração eficaz e responsável, além de técnica e artisticamente congruente, existe na consciência do impacto social, cultural e ético que ela pode gerar para o público leitor.

Já falando sobre o que marca a vida de um ilustrador em termos de sua vivência dentro de um recorte temporal *histórico*, as pesquisadoras Hanna Talita Araújo e Lucia Helena Reily, que analisaram o processo criativo de três artistas ilustradores - são eles: André Neves, Angela Lago e Graça Lima - salientam que, ao narrá-lo, é comum que autores e ilustradores rememoram histórias marcantes e fatos importantes de sua vida naquele momento.

> Entremeado à memória de seus processos criativos, discorrem [os ilustradores] sobre questões referentes ao mercado editorial, à produção do livro, à relação da literatura com a pedagogia - que ensina e educa, às diferentes concepções de literatura infantil, à representação de criança e de leitor que vai à caça de suas leituras, e aos aspectos inscritos na materialidade do objeto livro, orientados por protocolos de leitura capazes de guiar o leitor. (Araújo, Reyli, 2011, p.33).

A retomada ou relembrança de situações trazidas do passado, do presente, de lugares distintos e de tempos distantes, entendidas por alguns autores como um momento de *insight*, também é proveitosa para fazer partes fragmentadas de uma ideia ganharem contorno, sentido, forma e nuance (Dalcin, 2011, p.110 - 112). É também importante se propor a realizar uma varredura através do tempo, do que já foi feito e o que pode lançar-se como inédito, do que funcionou e o que não foi bem recebido pelo público em termos de ilustrações para essa literatura tão especial em amplos sentidos. As experiências podem ser singulares, mas se entrecruzam com outras experiências de seu tempo e história, algo que a autora Fayga Ostrower afirmava da seguinte forma:

> Creio que cada artista só pode criar de dentro para fora, falando de experiências vividas em sua própria época. Ele não pode reviver épocas passadas nem antecipar épocas ainda não vividas, pois não existe procuração para o ato criador. Mas isto não significa que ele parte de uma tábula rasa. A sua experiência individual, historicamente única, se interliga com toda uma linha de evolução humana – quer dizer, ela foi possível só porque existiram experiências anteriores. Se sua obra for válida, o artista reata nós para futuras experiências, embora não possa prevê-las. (Ostrower, 1969 apud Os caminhos de Fayga Ostrower, 2008)[128].

Tendo toda essa dinâmica em vista, de uma ilustração que se cria a partir de um repertório subjetivo e interpretativo do artista de sua própria vivência, de seu *umwelt*[129], é possível perceber um pouco dos níveis de complexidade existentes na criação de uma imagem sem que ainda estejamos falando de suas técnicas pictóricas. Antes de argumentar a escolha de uma técnica ilustrativa, a cadeia de processos relacionados ao conceito de imagem e de onde ele surge é extensa - e não se esvai a partir do momento em que atravessamos tal cenário pelo uso das ferramentas generativas. É por essas e outras razões, não cabíveis na quantidade de laudas deste escrito, que um olhar no mínimo crítico para que tipo de repertório específico é utilizado por uma IAGen na criação de uma imagem se faz necessário, dada a inexatidão do recorte do que pode vir a ser utilizado como "inspiração". Vejamos na prática, a seguir, como podem ser diferentes os processos criativos de dois livros infantis, um com o uso de ferramentas de inteligência artificial generativas e o outro feito a partir do que aqui foi demarcado como um processo criativo "tradicional".

---

[128] Polonesa radicada no Brasil, artista plástica e teórica das artes visuais, tem diversas publicações nas quais aborda a questão da criatividade e os processos de criação. (ARAÚJO, 2010, p. 35)

[129] *Umwelt* pode ser traduzido do alemão para "ambiente" ou "envolvente", descreve o mundo subjetivo e específico de percepção de cada organismo, único devido à sua constituição sensorial, diferente do ambiente físico objetivo compartilhado por todos.

3. Análise da criação dos livros infantis ilustrados “Diário de Pilar no México” e “Alice and Sparkle”

Nesta seção trataremos de observar o processo criativo de ilustrações de dois livros infantis distintos, são eles: “Diário de Pilar no México” (2025), escrito pela escritora, jornalista e roteirista brasileira Flávia Lins e Silva e ilustrado pela artista visual Joana Penna, também brasileira; e “*Alice and Sparkle*” (2022), do designer de produto estadunidense Ammaar Reshi. Existem várias, mas uma diferença fundamental entre ambas as publicações é o uso das ferramentas de inteligência artificial generativas de imagem. A publicação norte-americana foi feita inteiramente a partir das ferramentas de IAGen, tanto o texto (pelo ChatGPT) e as imagens ilustrativas (através do Midjourney), por um profissional que não está na área de criação de livros infantis. Enquanto o livro brasileiro, idealizado por escritora e ilustradora infantis, foi feito a partir de um trabalho que aqui antes já denotamos como advindo de um processo criativo “tradicional”, tanto em sua escrita quanto na parte que envolve as ilustrações, feitas a partir de fotografias e aquarelas.

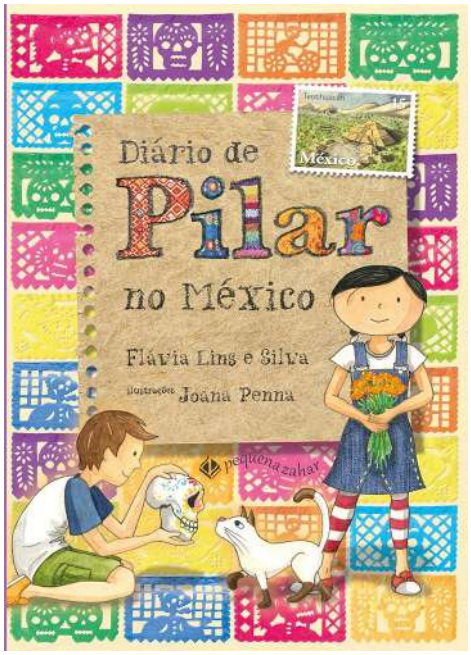


Figura 01. Capa do livro “Diário de Pilar no México”, ilustrada por Joana Penna. Fonte: *Amazon*, 2026. Disponível em: <https://abrir.link/GUyIZ>. Acesso em: 14/01/2026.

Em um vídeo curto de sua página do *Instagram*[130], onde compartilha um pouco de seu processo de trabalho como ilustradora, Joana contou em detalhes toda a linha do tempo entre a

[130] Vídeo disponível no link <https://www.instagram.com/reel/DLIhwV_uT6U/?igsh=b3JpZ21rOWVkN21i> . Acesso em 21/01/2026. Outros vídeos do processo de trabalho da ilustradora podem ser encontrados na mesma página da rede social, através do usuário “@joana.penna”.

notícia de uma nova história para a saga “Diário de Pilar” até a publicação do livro. Antes de adentrar nos detalhes do processo e entender o porquê de tantas as considerações e apontamentos da ilustradora, é importante pensar no caminho mental prévio feito por um profissional que compreende a função da imagem que está prestes a criar - a ilustração, como já discutido acima, não se trata de mera decoração.

> Quando o ilustrador conhece a forma que quer entregar a informação, e o estilo que irá usar, pode começar então a pensar nos elementos formais da imagem (baseados em elementos de desenho) como a cor, luz, forma, espaço e a composição. Pode, também, definir as técnicas que vai utilizar para realizar seu trabalho: lápis, carvão, giz, acrílica, aquarelas, tintas, mídias digitais, colagem, entalhe em madeira, couro, etc. (Menza, Sierra, Sánchez, 2016, p. 287, tradução nossa).

Onde, em que locais, se passa a história? Que personagens farão parte da narrativa? Como será a interação entre eles no desenrolar da história? Quem é a personagem de destaque? Algo acontecerá de diferente com ele? Existem objetos de valor simbólico importante para a compreensão da história? As pessoas que lerão esse livro possuem que grau de alfabetização? São crianças? Qual a técnica adequada para representar aquilo que é preciso habitar as páginas do livro? Essas são apenas algumas das muitas perguntas que fazem parte do crivo de um profissional ilustrador, como Joana. É chegada a hora de revisitar seu repertório individual e subjetivo - visual, local, cultural e histórico - e compreender o que já existe de suficiente em si como matriz criativa para as ilustrações e o que é necessário expandir nesse sentido. Existe aqui a consciência de que a imagem em um livro gera impacto, então o movimento é de, enquanto profissional ilustradora, intencionar responsabilizar-se por tal marca, que se mostra profunda na consciência do público infantil, como já discutido anteriormente.

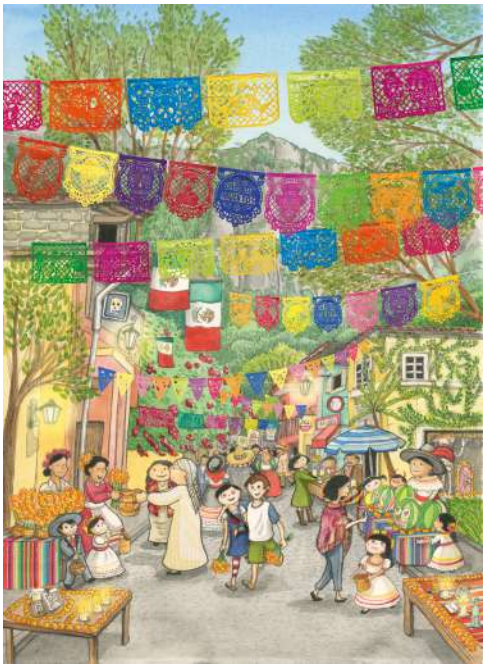


Figura 02. Página do livro "Diário de Pilar no México", ilustrada por Joana Penna. Fonte: *Companhia das Letras*, 2025. Disponível em: <https://abrir.link/bqkgz>. Acesso em: 21/01/2026.

Em viagem ao México, localidade principal da história da vez de Pilar, a ilustradora relata em seu vídeo que as decisões acerca das técnicas a serem utilizadas nas imagens ilustradas começam a ser tomadas antes mesmo dos primeiros rascunhos. Ao perceber a riqueza de detalhes de certos objetos a serem representados, Joana opta por mesclar a fotografia junto ao seu trabalho de aquarela.

> [...] E neste livro especificamente, as roupas e vestimentas são uma parte tão forte e tão bonita da cultura [...]. Quase todas as roupas são fotografias que eu tirei de tecidos por lá. Porque com a fotografia a gente consegue pegar as texturas dos bordados, coisas que são difíceis de reproduzir na aquarela, então acho que vale a pena, pela riqueza. Objetos pequenos como estes (diz ela enquanto mostra pequenos adornos decorativos, espelhos e objetos de cerâmica), com brilhos de metal e espelho, a fotografia dá uma tridimensionalidade interessante na hora de reproduzir coisas típicas e objetos. (Penna, 2025).

Tal decisão não é meramente técnica, mas possui carga simbólica intencional - tratando-se de uma cultura deslocada em termos geográficos e da original de Pilar e de grande parte do público leitor da obra, brasileiro, é preciso cautela e responsabilidade na representação. A ilustradora mostra em vídeo a grande coletânea de material coletado em viagem para que o livro, que funciona como um diário de viagem da personagem Pilar, seja o mais verossímil, rico e envolvente possível. Para finalizar, Joana reflete sobre o espaço em que se coloca para criar, por meses e meses a cada obra: uma mesa de trabalho, rodeada de tudo o que coletou para fazer o livro, das coisas que fotografou, desenhou e se inspirou, principalmente.

Antes de adentrarmos na análise da publicação seguinte, que usa das ferramentas de IAGen em seu processo de criação, é importante reafirmar que não existem intenções neste presente texto de realizar um juízo de valor acerca da capacidade técnica das ferramentas generativas. Tais tecnologias, no geral, tendem a passar por melhorias ao passar dos anos, o que tornaria, então, esta pesquisa extremamente datada. Busca-se aqui a reflexão crítica acerca da nossa interação com tais ferramentas, haja vista que, como afirma Pierre Lévy, uma mudança técnica é *ipso facto* uma modificação do colectivo cognitivo, implica novas analogias e classificações, novos mundos práticos, sociais e cognitivos (Lévy, 1993, p. 166).

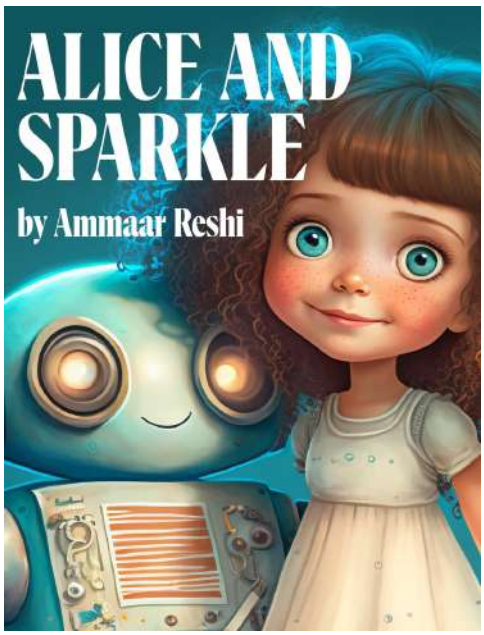


Figura 03: Capa do livro "*Alice and Sparkle*" (2022), Ammar Reshi. Fonte: *Amazon.* Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Alice-Sparkle-Ammaar-Reshi/dp/B0BSMMRNW1/>. Acesso em 18 jan 2026.

Com isto em mente, passemos então para observar o processo de criação do livro "*Alice and Sparkle*" (2022), do designer de produto americano Ammaar Reshi, que causou grande polêmica ao compartilhar o processo de criação da obra utilizando o *ChatGPT* para a escrita, e o *Midjourney* para as ilustrações de capa e miolo (ambos *softwares* baseados em tecnologias de inteligência artificial), dentro do espaço de tempo de apenas um final de semana. O resultado, que se encontra disponível para compra no site *Amazon* e já vendeu mais de mil cópias (no intervalo de um ano entre a publicação do livro e a matéria) de acordo com a matéria de Kelly Kasulis Cho para o jornal americano *The Washington Post,* recebeu inúmeras críticas referentes a erros contidos no livro, não só em sua forma escrita, mas principalmente nas

ilustrações. Dezenas de avaliações de compradores[131] no site da *Amazon* trazem apontamentos como incongruências na representação da personagem principal, a criança Alice, que aparece com diferentes traços estéticos a cada página, ora com rugas no rosto, ora sem, com pernas por vezes desconectadas do quadril, mãos com dedos a mais e semelhantes a garras de pássaros, olhos com pupilas informes, a lista não parece ter fim. O robô, Sparkle, também aparece diferente a cada página, mesmo tratando-se de um mesmo personagem ao longo da narrativa. Os erros percebidos no resultado de criação das imagens também se encontram nos cenários, nos objetos, na própria composição e diagramação das ilustrações e nas escolhas dos elementos para compor a narrativa visual, como mostrado em matéria online da *Time Magazine*, de Nik Popli, que traz comentários de ilustradores de literatura infantil como Michelle Jing Chan e Adriane Tsai.



Figuras 04 e 05: Página do livro "*Alice and Sparkle*" (2022), Ammar Reshi. Fonte: *Time Magazine.* Disponível em: <https://time.com/6240569/ai-childrens-book-alice-and-sparkle-artists-unhappy/>. Acesso em 18 jan 2026.

Os equívocos visuais de "Alice and Sparkle", inclusive assumidos por Reshi em suas próprias publicações na rede social *X,* advém, de acordo com o que coloca o próprio autor, de limitações à interação do usuário humano com as ferramentas de IA generativa, que por vezes parece não conseguir alcançar facilmente os resultados almejados com a inserção dos *prompts*, mesmo após várias tentativas. Talvez, a pouca conexão do designer em questão com as etapas do processo criativo de um livro infantil - cenário contrário ao de Joana Penna, por exemplo - o tenha feito pular alguns pontos de uma cadeia tão complexa e cheia de particularidades. Ao realocar o repertório criativo de si para a ferramenta de IAGen, com seu imenso banco de dados, mas que carece por natureza de um crivo interpretativo e subjetivo como o de um ilustrador humano, parece existir uma dificuldade em atingir resultados satisfatórios para as ilustrações

[131] Avaliações presentes ao final da página de compra do livro no site Amazon. Disponível em: <https://www.amazon.com/Alice-Sparkle-Ammaar-Reshi/dp/B0BSMMRNW1#customerReviews>. Acesso: 23 de novembro de 2024.

no dado contexto. Com o material compartilhado sobre o processo em sua rede social, é possível ver que a maneira como Reshi parece lidar com o *prompt* das ilustrações tende ao simplório, sintético e vago, palavras contrárias àquilo que tende a fazer parte de uma cadeia criativa artística. Vejamos Alan Male, professor e ilustrador é citado por autores que observam de perto o processo de conceitualização da ilustração:

> Male (2007)[132] sugere que o processo de conceitualização requer um brainstorming para iniciar o processo de ilustração. Portanto, antes de começar, o ilustrador deve se questionar sobre: Qual problema de comunicação visual precisa ser resolvido? Para quem a ilustração se destina? Qual a natureza da tarefa? Qual o conteúdo e o tema importantes? É necessário realizar mais pesquisas para explicar algo além do que já se sabe? (Menza, Sierra, Sánchez, 2016, p. 283, tradução nossa).

Lidar com a ilustração, seja com a ferramenta que for das manuais, digitais, ou artificiais generativas - requer, portanto, atenção ao processo, um crivo minucioso e intencionalidade. Assim como a narrativa verbal, escrita, a narrativa visual também comunica, em especial para um público que ainda não possui uma relação madura com as palavras.

Para além de um olhar que tende a um tecnicismo, hierarquizando esta ou aquela ferramenta de criação da imagem como a ideal ou não, talvez a questão esteja em *como* nos relacionamos com elas, *como* pretendemos usá-las para criar a ilustração. Seja na literatura infantil, por suas condições especiais, ou também outro tipo de ilustrações, já que todas, enquanto imagem artística, possuem uma dada função a cumprir, na intenção de comunicar. Quantas já não foram as tecnologias atreladas ao fazer artístico que surgiram ao passar dos anos e quantas mais serão, mas a nossa forma de nos relacionar com elas parece ser a questão da capacidade de torná-las ou não uma possibilidade para criar a ilustração.

4. Conclusão

Ao longo dos parágrafos acima, pudemos observar a relevância da figura do ilustrador como o profissional - e por *profissional,* implicamos aqui naquele que detém conhecimento e preparo para lidar com suas dinâmicas e ferramentas de trabalho - capaz de mediar a relação do texto e a imagem na relação entre livro e leitor infantil. No dado contexto, observamos a importância da intencional revisão de um repertório individual e subjetivo na criação das ilustrações, independente da ferramenta usada para tal. Tudo isso no que tange um olhar para si e aquilo que aprende se no sentido visual, local, cultural e histórico ao longo de uma vida e que pode ser utilizado como força matriz criativa para o nascimento de uma imagem que

[132] Male, Alan. (2007). ***Illustration: A Theoretical and Contextual Perspective.*** AVA Publishing. Lausanne.

habitará as páginas de um livro.

O que pode-se concluir, a partir então de como encontram-se tais dinâmicas criativas na contemporaneidade, permeada pelo uso das ferramentas de Inteligência Artificial Generativas de Imagem, é que é parece ser preciso partir do ponto de que mudanças técnicas implicam necessariamente mudanças de pensamento e visualidade, existindo a necessidade de uma visão histórica e antropológica da relação entre técnica e cultura (Fabris, 1996, p. 202) - e a produção dela, como no caso da literatura infantil. Se as ferramentas são outras e novas, que sejam outras e novas as maneiras de se lidar com ela, compreendendo que, em certa instância, é possível que os resultados sejam outros, por advirem de naturezas distintas, frutos de tempos diferentes.

Neste momento, se há o desejo de proteger a criação da ilustração de livros infantis de possíveis falhas constitutivas e "buracos simbólicos", como os deixados pelos resultados obtidos em *"Alice and Sparkle",* o caminho parece ser um olhar cauteloso para a relação com o que cada possibilidade técnica pode nos oferecer e como nos relacionamos com essa dinâmica. Assim como Joana Penna, em "Diário de Pilar no México", reconheceu que ora gostaria de ilustrar com a fotografia, ora com a aquarela, a fim de passar da forma mais eficaz possível a mensagem desejada, é interessante a possibilidade do reconhecimento do que é próprio da ferramenta generativa, sem tentar encaixá-la nos mesmos caminhos dos processos manuais ou descuidar-se da importância de um repertório na hora da criação. Assim, a nova visualidade advinda das novas ferramentas pode, ao menos começar, a ser percebida com um momento no qual podem vir a se encontrar presente e memória, sem necessidade de exclusões mútuas (Fabris, 1996, p. 206).

5. Referências

ARAÚJO, H. T. G. P.; REILY, L. H. **Livro de Imagem: três artistas narram seus processos de criação de narrativas visuais.** Cultura Visual, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 31–47, 2011. DOI: 10.9771/2175-084Xrcv.v1i15.4850. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/4850>. Acesso em: 13 jan. 2026.

AZEVEDO, Ricardo. **Sobre a criação literária, a "inspiração" e o "impredizível"**. Revista Leitura: Teoria e Prática, São Paulo, n. 53, nov, 2009. Disponível em: <https://alb.org.br/publicacoes/revista-leitura-teoria-e-pratica/leitura-teoria-e-pratica-edicoes-anteriores/#1471893130568-9098c8ad-b01d>. Acesso em 15/12/2025.

CHO, Kelly Kasulis. ***He made a children's book using AI. Then came the rage***. *The Washington Post*, Washington, 19 jan. 2023. Disponível em:

<https://www.washingtonpost.com/technology/2023/01/19/ai-childrens-book-controversy-chatgpt-midjourney/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

CUKIER, Kenneth; MAYER-SCHOENBERGEGR, Viktor. ***The Rise of Big Data: How It's Changing the Way We Think About the World.*** Foreign Affairs, Nova York, vol. 92, n° 3, p. 28 - 40, maio/jun, 2013. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23526834>. Acesso 27 nov. 2024.

DALCI, Andrea Rodrigues. **Um escritor e um ilustrador (Odilon Moraes), uma editora (Cosac Naify): criação e fabricação de livros de literatura infantil**. Campinas, SP. 2013.

FABRIS, Annateresa. **A imagem hoje: entre passado e presente**. In: DOMINGUES, Diana (Org.). Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios. São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

GOODFELLOW, Ian J.***Generative Adversarial Networks.*** Cornell University, Montréal, jun, 2014. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/1406.2661v1>. Acesso 27 nov. 2024.

LÉVY, Pierre. ***Les Technologies de l'Intelligence.*** Paris: Scuil, 1993.

MENZA, A.E., SIERRA, E.L. & SÁNCHEZ, W.H. ***La ilustración: dilucidación y proceso creativo.*** Revista Kepes, 13, 265-296, 2016. DOI: 10.17151/kepes.2016.13.13.12. Disponível em: https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/kepes/article/view/2770. Acesso em: 08/12/2025.

OLIVEIRA, Mónica; SILVA, Brigite. **Ilustração: Diálogo entre Arte e Educação.** In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL GALEGO-PORTUGUÊS DE PSICOPEDAGOGIA, 2013, Braga. Universidade do Minho. p. 1016-1034.

POPLI, Nik. ***He Used AI to Publish a Children's Book in a Weekend. Artists Are Not Happy About It***. *Time Magazine*, Nova York, 14 dez. 2022. Disponível em: <https://time.com/6240569/ai-childrens-book-alice-and-sparkle-artists-unhappy/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

RESHI, Ammaar. ***I spent the weekend playing with ChatGPT, MidJourney, and other AI tools… and by combining all of them, published a children's book co-written and illustrated by AI! Here's How!*** 9 dez. 2022. X: @ammaar. Disponível em: <https://x.com/ammaar/status/1601284293363261441>. Acesso em: 27 nov. 2024.

VIGOTSKI, Lev. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Um diálogo ruidoso: o jogo da deliberação de Mouchette.org aos atuais *chatbots*

A Noisy Dialogue: The Game of Deliberation from Mouchette.org to Current Chatbots

Rodrigo Hipólito (PPGA-UFES/LabArtes/FAPES)

Angela Grando (PPGA-UFES/LabArtes)

Resumo:

Ao atentar para a dimensão de jogo em Mouchete.org (1996), é possível distinguir a importância do colaborador como peça (ferramenta) e como jogador (deliberador) dentro da estrutura que compõe esse e outros trabalho de *net.art*. Ao sublinhar as funções do propositor, do jogador e da interface desse trabalho, é nosso objetivo melhor compreender como a colaboração dos usuários/espectadores torna-se parte estrutural de Mouchette.org e permite que o site permaneça online ainda hoje. Apesar disso, a experiência de interação com Mouchette.org, décadas depois de seu lançamento, não apresenta mais a mesma eficiência. Nesse novo cenário, ressaltamos o estatuto dos *chatbots* como inteligências não-humanas e compreendemos que a aproximação entre esse estatuto e propostas integrativas da *net.art*, assim como suas distinções, abre possibilidades para pensarmos com mais nitidez os caminhos das nossas relações comunicacionais.

Palavras-chave: Mouchette.org. Chatbots; Net.art. Inteligência artificial.

Abstract:

By considering the game dimension in Mouchette.org (1996), it is possible to distinguish the importance of the collaborator as a piece (tool) and as a player (deliberator) within the structure that comprises this and other net.art works. By highlighting the functions of the proposer, the player, and the interface of this work, our objective is to better understand how the collaboration of users/spectators becomes a structural part of Mouchette.org and allows the site to remain online today. Despite this, the experience of interacting with Mouchette.org, decades after its launch, no longer presents the same efficiency. In this new scenario, we emphasize the status of chatbots as non-human intelligences and understand that the approximation between this status and integrative proposals of net.art, as well as their distinctions, opens possibilities for us to think more clearly about the paths of our communicational relationships.

Keywords*: Mouchette.org. Chatbots. Net.art. Artificial intelligence.*

Introdução

> Como saberemos onde, como e quem somos quando os nossos pontos de vista e as nossas escolhas forem assistidos por computador e distribuídos em grandes bases de dados no espaço e tempo virtuais? (Kerckhove, 1997, p. 246).

Este artigo estabelece um eixo analítico que conecta uma obra seminal da *net.art* da década de 1990 aos sistemas conversacionais automatizados da atualidade. Partimos da premissa de que o projeto Mouchette.org (1996), de Martine Neddam, funciona através de um paradigma de interação baseado no ruído e na deliberação do utilizador. Esse modelo, em que o colaborador assume simultaneamente as funções de peça e jogador, é apresentado como um marco na compreensão das relações entre humanos e interfaces digitais. A problemática central gira em torno da natureza da identidade e da agência em ambientes mediados por computador, uma questão antevista por diversos pensadores das novas mídias, que indagam sobre como se constitui o sujeito quando as suas escolhas são assistidas e distribuídas em bases de dados virtuais.

Nesse sentido, exploramos os mecanismos de funcionamento de Mouchette.org, com ênfase nos conceitos de ruído, jogo e deliberação. Em um segundo momento, nosso o foco se desloca para a análise das transformações tecnoculturais que tornaram a experiência de Mouchette.org menos eficiente. Por fim, propomos uma investigação comparativa entre a personagem fictícia Mouchette e os *chatbots* contemporâneos, com o exame de seus estatutos ontológicos como agentes não-humanos, os seus modelos de interação subjacentes e as implicações dessas diferenças para a experiência do utilizador. Logo, defendemos que a transição do modelo deliberativo e ruidoso de Mouchette.org para o diálogo fluido e otimizado dos *chatbots* representa não somente uma transformação técnica, mas uma mudança fundamental na natureza da agência do utilizador e na construção da personagem digital. Enquanto Mouchette.org exigia uma colaboração ativa e interpretativa, os *chatbots* baseados em modelos de linguagem avançados tendem a ocultar a sua mecânica sob uma camada conversacional, o que alteraria radicalmente o jogo da interação.

A deliberação como jogo e o ruído como matéria-prima

O projeto Mouchette.org (figura 1), lançado em 1996, constitui um caso paradigmático para a compreensão da *net.art* como prática artística que integra a participação do utilizador na

sua própria estrutura. Para o interesse desta análise, podemos separar três pontos fundamentais da caracterização desse trabalho de arte: o propositor (Martine Neddam), o jogador (o utilizador/espectador) e a interface. A personagem Mouchette, apresentada como uma menina de 13 anos,[133] serve como um véu ficcional que dissimula a autoria e convida para uma relação ambígua com o utilizador. A interface, aparentemente precária, é o primeiro indício de que a experiência não será guiada por princípios de conforto e objetividade.



Figura 1. Martine Neddam, Mouchette.org, 1996. Fonte: mouchette.org

Essa precariedade é uma condição atual de Mouchette.org. Quando da abertura do trabalho para a interação com o público, a interface da maioria dos websites era organizada com imagens de baixa resolução, menus e hiperlinks explícitos e caixas de diálogo bem delimitadas. Hoje, essa interface faz com que a proposta aponte para experiências midiáticas de um passado recente e agregue uma camada de documento aos sentidos possíveis de Moucette.org. A precariedade, agora, surge como um dispositivo estético que gera um contato ruidoso entre o espectador e a tela. Não seria exagero dizer que esse ruído, fruto do desconforto de interagir com uma interface percebida como obsoleta, é calculado e proposital, dado que Mouchette.org permaneceu online durante todos esses anos e poderia ter sido atualizada para novas aparências e agregado ferramentas mais recentes.

133 Essa personagem é inspirada na protagonista do livro Nova história de Mouchette, de Georges Bernanos (2011), lançado em 1937, e em sua adaptação para cinema, dirigida por Robert Bresson, de 1967.

O conceito de ruído, tal como formulado por Derrick De Kerckhove, é central para descrever esta relação entre usuário e interface. De Kerckhove (1997, p. 158) define ruído como a "informação desnecessária" que é filtrada por uma mente treinada. Esse treinamento seria próprio da educação e normatização com ela adquirida. Seus efeitos seriam distintos para a escrita, a leitura, o som e as imagens. Para comparativo, De Kerckhove (1997, p. 160-161) comenta tanto sua experiência infantil de leitura de imagens quanto a dinâmica de tocar um instrumento musical:

> Quando tocava, costumava gravar as minhas improvisações. Às vezes tinha de deitar cá para fora os quilómetros de melodias armazenadas no meu corpo pela exposição prolongada à música clássica a que os meus pais me obrigavam. A música deve estar armazenada no corpo da mesma forma que a memória de curto e longo prazos está armazenada no cérebro. Certos tipos de música desaparecem num segundo. Outros permanecem uma vida inteira, armazenados nos membros, no cérebro ou mesmo no coração. Quando tocava alguma coisa que funcionava bem, acontecia uma coisa estranha aos meus ouvidos: logo depois de parar de tocar ouvia um zumbido a ecoar no quarto como se as minhas orelhas se tivessem tornado numa espécie de radar, detectando ao mesmo tempo tudo o que me rodeava. Normalmente o meu acesso ao ruído ambiental é selectivo, não é global. Se não tenho necessidade de um som, não o ouço, a não ser que seja realmente intrusivo. Mas neste caso, era como se ter estado a tocar tivesse tornado o meu corpo num sistema de monitorização programado para detectar a expansão do ser. Conseguia ouvir mais e mais profundamente do que era habitual. Pensava ser a recompensa do músico. Não é preciso dizer que me dava um grande gozo. Aliás hoje não sei dizer se as minhas improvisações funcionavam bem por causa desta qualidade especial do som, ou se esta qualidade especial do som se devia à minha boa performance. Uma coisa é certa, tocar assim ajudou-me a mudar-me do modo letrado para o modo oral. Mais do que nunca precisamos disso.

A sequência letrada, ou normatizada, de leitura, confrontada por Kerckhove, não é suficiente para abarcar todas as experiências estéticas. Sua tendência é a eliminação do ruído em favor de uma comunicação objetiva. Em Mouchette.org, no entanto, esse ruído não é um subproduto indesejado, mas sim a matéria-prima da experiência. A estética desorganizada, os links crípticos, os sons inesperados e a própria ambiguidade da personagem constituem uma camada de informação que não obedece a uma lógica linear ou instrumental. O utilizador é forçado a navegar por esse ruído (figura 2), a fazer escolhas em um ambiente onde os sinais são ambíguos e os resultados, imprevisíveis. É nesse processo de navegação e seleção que o usuário deve efetivar o seu poder de deliberação.



Figura 2. Martine Neddam, Mouchette.org, 1996. Fonte: mouchette.org

Vilém Flusser oferece uma base teórica sólida para pensarmos sobre o ato de deliberar como ponto crítico das nossas relações com as tecnologias digitais. Para Flusser, a deliberação é a capacidade de escolher entre possibilidades, um ato fundamental na era digital, quando o sujeito se depara com um conjunto de dados e programas com os quais pode jogar, ou seja, reconhecer princípios e apontar caminhos em direções pré-determinadas pelas possibilidades do dispositivo de comunicação.

> Deliberar é a palavra escolhida por Vilém Flüsser para caracterizar o surgimento de um conhecimento válido, ou, o surgimento do novo, ou simplesmente o ato de criar. Pra Flüsser o *Homo Ludens*, sujeito que se exercita ao jogar com os dados disponíveis num mundo profundamente imerso numa rede telemática, seria um criador. Ao sobrepujar censuras internas e externas o jogador seria capaz de digerir as informações em constante fluxo e gerar informação "nova", isso é criar. O mundo de jogadores de Flüsser seria um mundo composto por artistas, pois todos seriam, em algum nível, criadores. (Hipólito, 2014, p. 446)

Em Mouchette.org, o utilizador é um deliberador por excelência. Cada clique é um ato de interpretação e uma aposta. A colaboração do utilizador não se limita a preencher formulários ou a seguir instruções; ela é constitutiva da obra. Sem a ação deliberativa do jogador, o site permaneceria como um artefato estático. A sua permanência, ou seja, o fato de Mouchette.org continuar online e ser acessado até hoje, é testemunho do sucesso desse modelo interativo, que transforma o espectador em coautor, ainda que dentro dos limites estabelecidos pela propositora e sem qualquer comparação com as métricas da internet plataformizada.

Em larga medida, a preservação de Mouchette.org como um dos poucos trabalhos da "era de ouro" da *net.art* ainda disponível online é possível por sua característica participativa. Com o passar dos anos, a proposta expandiu-se para outros sites e muito dos vestígios que compõem sua vasta colagem de informações provém dos usuários-deliberadores. Ou seja, essa é, simultaneamente, uma condição existencial e de preservação do trabalho.

> Dispersos e distribuídos, os vestígios estão suscetíveis a mudar e evoluir ao longo do tempo, criando não uma história bem narrada de eventos equivalentes a um enredo, mas sim conjunturas que somente atingem sentido por sua conexão. Tal rede distribuída de projetos e eventos sublinha o que Pip Laurenson, líder da Collection Care Research da Tate chama de "casos autênticos" –mas, ao invés de partir de uma forma e apresentar variações sutis, "Mouchette.org" é uma (ainda em crescimento) ecologia de diversos projetos. (Dekker, 2022, p. 34-35).

Nesse entendimento, trabalhos de *net.art* e, em alguma medida, as mais variadas propostas de arte relacionadas às tecnologias digitais, funcionam com diversos graus de participação do público (Manovich, 2001, p. 71). Em qualquer nível, relacionar-se com as imagens sintéticas e suas possibilidades não lineares transforma a lógica dos discursos e promove outra temporalidade comunicacional (Hipólito; Pedroni, 2015, p. 68-69). De fato, a conjuntura tecnocultural inaugurada no final do século XX continua a se aprofundar nas primeiras décadas do século XXI e exige que pensemos com urgência as novas condições coexistenciais de agentes humanos e não-humanos.

Trocas de identidade de transformações tecnoculturais

> A mudança de identidade pode vir a ser, no futuro, a mais divertida forma de entretenimento (Kerckhove, 1997, p. 266).

Em Mouchette.org, o utilizador-jogador aceita as regras do universo ficcional de Mouchette e se engaja com os seus elementos, mesmo que as normas não sejam totalmente explícitas. A recompensa não é um resultado claro ou uma mensagem unívoca, mas a própria experiência de exploração, descoberta e construção de sentidos a partir do ruído. A personagem Mouchette, portanto, não é um produto acabado, mas um processo contínuo, uma construção colaborativa que se desdobra através das interações de milhares de utilizadores ao longo do tempo. O jogo da identidade, antevisto por De Kerckhove como uma futura forma de entretenimento, é aqui realizado de maneira crítica e perturbadora, questionando noções de autoria, autenticidade e relação humano-máquina.

É inegável que, décadas após o seu lançamento, a experiência de interação com Mouchette.org perdeu parte da sua eficiência inicial. Essa afirmação merece uma análise

aprofundada, pois aponta para uma mudança de paradigma no ecossistema digital. A perda de eficiência não é atribuível a uma falha técnica do site, mas a uma transformação radical no contexto em que ele é experienciado. Duas mudanças principais podem ser identificadas: a evolução das interfaces dos dispositivos e a transformação das práticas culturais associadas ao digital.

Em primeiro lugar, as interfaces dos aparelhos com os quais nos comunicamos evoluíram no sentido de uma máxima otimização e opacidade. Sistemas operativos, navegadores e aplicativos atuais são desenhados para minimizar o atrito e o ruído. A premissa do design contemporâneo é a usabilidade: a interface deve ser intuitiva, previsível e eficiente. Além disso, com o uso de aplicativos, a produção de informação pelos próprios usuários e o acesso à internet restrito às plataformas de compartilhamento fundamentam-se na eficiência com que as interfaces são capazes de impedir a saída. Assim, quanto menor a liberdade do usuário para deliberar, mais tempo ele passa exposto às informações que circulam naquela plataforma em específico e mais direcionado ele é para produzir conteúdo para aquela empresa. Não se trata apenas de conforto, mas de promover uma experiência que se direciona para a anulação da agencia do público.

Nesse contexto, a interface precária de Mouchette.org deixa de ser um convite lúdico à descoberta e passa a ser percebida como um mau funcionamento, um erro, ou simplesmente uma estética arcaica e incompreensível. O ruído, outrora elemento central da obra, é agora interpretado como uma deficiência a ser superada, e não como um elemento significativo a ser explorado. O utilizador contemporâneo, condicionado por interfaces que privilegiam a fluidez e a instantaneidade, tem menos paciência e menos ferramentas cognitivas para se engajar com a deliberação exigida por Mouchette.org.

Em segundo lugar e intimamente relacionadas, estão as práticas culturais emergentes. A web da década de 1990 era um território de exploração, onde a navegação por hiperlinks era uma atividade de descoberta, frequentemente caótica. A atual cultura digital, dominada por plataformas e algoritmos de recomendação, favorece o confortável, convidativo e pouco consciente. As interações são canalizadas para percursos predeterminados e o conteúdo é personalizado para se alinhar com as preferências do utilizador, o que minimiza o confronto com o inesperado ou o dissonante. A deliberação, no sentido flusseriano, é substituída pelo consumo guiado.

> Nos modos de interação em que a interface deve dar acesso a um conjunto vasto de dados e o algoritmo organizá-los de modo que se apresentam ao

> interator como provido de sentido, a experiência torna-se mais direcionada. A ilusão da quantidade de escolhas (ou canais) encobre a limitação desse direcionamento. Nessa lógica, o que podemos fazer em plataformas está menos no âmbito do consumo de informações e mais no de aprender as regras do algoritmo e reproduzi-las para que o jogo continue. (Hipólito; Grando, 2024, n.p.)

Nesse novo cenário, a exigência de um esforço interpretativo por parte de Mouchette.org torna-se anacrônica. A obra exige um tipo de atenção e um pacto ficcional que estão em desacordo com as práticas culturais hegemônicas de consumo de informação atuais.

Essa obsolescência da experiência não diminui o valor histórico e conceitual de Mouchette.org; pelo contrário, acentua-o. O site funciona como um artefato crítico que evidencia, por contraste, as características do ambiente digital contemporâneo. A sua desconfortável ineficiência atual é um sintoma do afastamento de um modelo de interação baseado no jogo, na ambiguidade e na colaboração interpretativa, e a adoção de um modelo baseado na previsibilidade, na personalização e na eficiência operatória.

Chatbots como agentes não-humanos

Os *chatbots* são o nosso ponto de chegada contemporâneo para a reflexão sobre a interação com agentes não-humanos. Estabelecer uma comparação entre Mouchette e os *chatbots* atuais permite evidenciar as transformações na concepção da personagem digital e nos modelos de interação. Embora ambos possam ser compreendidos como personagens ficcionais com as quais os utilizadores dialogam, as suas fundações, objetivos e mecanismos são profundamente distintos.

A primeira distinção fundamental reside na interface e no modelo de interação. Mouchette.org funciona através de uma interface gráfica de website, em que a interação é predominantemente baseada em hiperlinks, imagens e textos estáticos. A conversa com Mouchette é um processo indireto, mediado pela interpretação dos seus elementos visuais e textuais, ainda que haja caixas de diálogo e o convite para a troca de e-mails com a personagem (figura 3). O diálogo principal, nesse caso, é construído através da navegação e da descoberta de *scripts* que reagem às escolhas do utilizador.



Figura 3. Martine Neddam, Mouchette.org, 1996. Fonte: mouchette.org

Já os *chatbots* contemporâneos, especialmente os baseados em *Large Language Models* (LLM), apresentam-se primariamente através de uma interface conversacional de texto. A interação simula uma troca dialógica humana, com turnos de fala e uma ilusão de continuidade contextual. A interface é, portanto, mais imediata e menos dependente de elementos gráficos, com foco na pura troca linguística, o que facilita o trabalho de processamento da informação, assim como a simplifica em seus resultados.

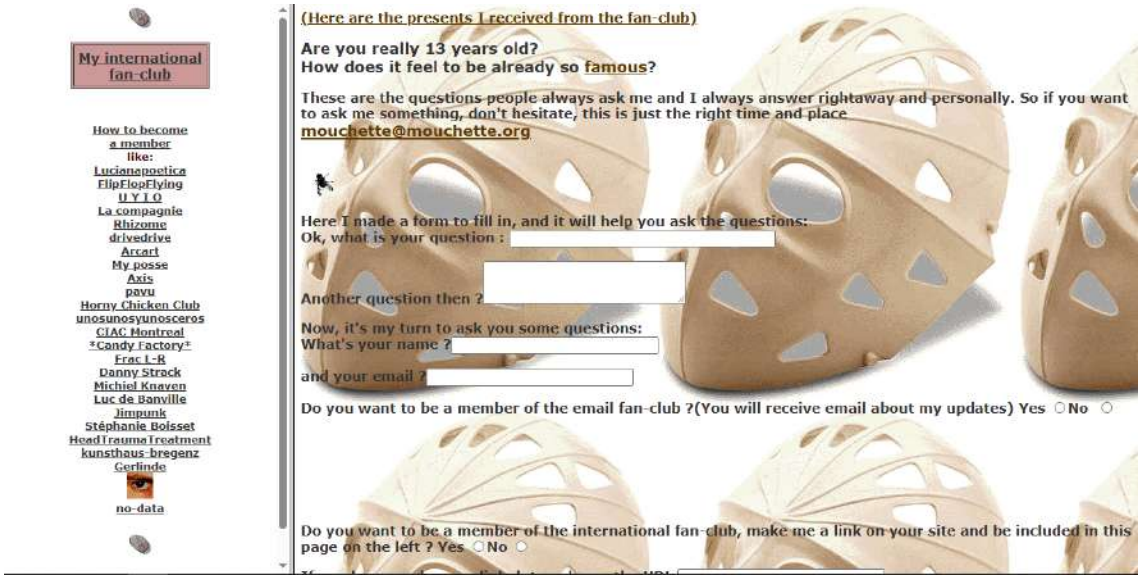


Figura 3. Martine Neddam, Mouchette.org, 1996. Fonte: mouchette.org

A segunda e a mais crucial distinção diz respeito à presença ou ausência de programação AIML, LLM ou modelagem conversacional. Mouchette é construída sobre um conjunto finito, ainda que complexo, de respostas programadas. A sua inteligência é a da árvore de decisões.

As respostas são ativadas por *inputs* específicos do utilizador (cliques em determinadas zonas, sequências de ações). Não existe uma verdadeira compreensão linguística, mas sim um mapeamento de ações a reações. Esse modelo é transparente na sua artificialidade; o utilizador pode, com o tempo, perceber os limites do sistema (figura 4).

Em contrapartida, os *chatbots* baseados em LLM funcionam através de modelos estatísticos treinados em corpus massivos de textos e imagens. De certo modo, o seu *script* fixo é a combinação probabilística limitada pelos conteúdos apropriados para seu banco de dados. Assim, eles são capazes de gerar respostas dinâmicas, com a previsão das sequências de palavras mais prováveis. Essa arquitetura confere uma fluidez e uma variabilidade que impressionam o público, carregada por uma opacidade fundamental. O utilizador interage com um conjunto finito de possibilidades, mas tão amplo que se torna incompreensível. Ou seja, uma métrica de escala não-humana. A ilusão de uma mente consciente é muito mais forte do que a percepção da capacidade de processamento da máquina. No entanto, devemos diferenciar a mente consciente do agente inteligente:

> No campo da ciência da computação, um agente inteligente é um objeto que utiliza determinadas técnicas de inteligência artificial, que lhe permitem adaptar seu comportamento ao ambiente por meio de memorização de suas experiências. Desse modo, o agente se comporta como um subsistema capaz de aprender ou de enriquecer o sistema que o utiliza, e adiciona, ao longo do tempo, funções automáticas de processamento, controle, memorização ou transferência de informações. Para que um software seja considerado um agente inteligente, ele deve conter um ou mais dos seguintes elementos: uma base de conhecimento predefinida, um mecanismo de inferência que permita realizar raciocínios mais ou menos complexos, um sistema de aquisição de conhecimento e um mecanismo de aprendizagem. (Kerinska, 2023, p. 144-145)

Essa diferença técnica tem implicações diretas no estatuto da personagem. Mouchette é uma personagem claramente ficcional, cuja construção é partilhada entre a artista e o utilizador. A sua natureza de artefato é evidente. Um *chatbot* avançado, por outro lado, pode aspirar ao estatuto de agente não-humano no sentido mais ambíguo.

> A interação entre humanos e *chatter-bots* se configura como uma problemática própria desse tipo de trabalhos artísticos e pode ser formulada como a problemática "identidade-linguagem". Uma vez estabelecido o diálogo com o *chatter-bot*, o interlocutor humano passa a considerá-lo, atribuindo-lhe uma identidade. Além disso, um *chatter-bot* bem desenvolvido é capaz de utilizar as potencialidades da linguagem para encarnar uma criatura artificial. Desse modo, graças ao recurso da linguagem natural, um *chatter-bot* pode adquirir uma

> dimensão ficcional, na qual operam tanto a simulação como a construção identitária. (Kerinska, 2023, p. 148)

A sua capacidade de manter uma conversa coerente, de se adaptar ao estilo do utilizador e até de demonstrar traços de personalidade pode borrar a linha que separa uma ferramenta programada de um interlocutor. No entanto, essa sofisticação é acompanhada por uma ausência de autoria humana direta em cada resposta. A personagem do *chatbot* é um emergente do seu modelo de linguagem e dos dados de treino, e não uma criação intencional e curatorial como Mouchette.

A presença do ruído é uma das principais formas de efetivar essa distinção. Em Mouchette.org, o ruído é um princípio estético e operativo. Nos *chatbots*, o ruído é um erro a ser minimizado. As respostas sem sentido ou contraditórias de um *chatbot* são consideradas falhas do sistema, alucinações que os engenheiros procuram eliminar. A conversação ideal com um *chatbot* é fluida, relevante e livre de ambiguidades desnecessárias. O jogo da deliberação, que em Mouchette.org consistia em navegar no ruído, transforma-se, no caso dos *chatbots*, em um exercício de teste dos limites da inteligência artificial; em uma tentativa de quebrar o personagem ou de levá-lo a revelar a sua natureza mecânica.

Considerações finais

A análise do percurso que vai de Mouchette.org aos *chatbots* contemporâneos revela uma trajetória significativa na história da interação humano-computador. Mouchette.org representa um modelo de interação em que a deliberação do utilizador, estimulada por uma interface ruidosa e ambígua, é o motor da experiência artística. A obra prospera na exploração, na interpretação e na colaboração ativa, pois se enquadra em um momento da web em que o jogo e a descoberta eram valores centrais.

A perda de eficiência experiencial de Mouchette.org nas condições tecnoculturais atuais funciona como um diagnóstico do presente. Essa perda sinaliza a transição para um paradigma digital dominado pela otimização da interface, pela previsibilidade algorítmica e por práticas de consumo que desencorajam a deliberação consciente em favor de um fluxo contínuo e personalizado de conteúdo.

A comparação com os *chatbots* acentua essa transformação. Enquanto Mouchette é uma personagem ficcional cuja artificialidade é exposta pela sua própria estética e mecânica de *script*, os *chatbots* de última geração constroem personagens através de uma camada conversacional fluida que obscurece a sua arquitetura algorítmica. Se o modelo de

Mouchette.org convidava o utilizador a um jogo de construção colaborativa da personagem, o modelo do *chatbot* tende a apresentar uma personagem já formada, com a qual se dialoga, mas cujos fundamentos são inacessíveis. O ruído, outrora matéria-prima da criação de significado, é suprimido em nome de uma eficiência dialógica que, paradoxalmente, pode empobrecer o potencial crítico e lúdico da interação.

Desse modo, o diálogo ruidoso iniciado por Mouchette.org não desapareceu, mas passa a ser encarado por outros ângulos. A questão central sobre quem somos quando interagimos com esses agentes permanece mais relevante do que nunca. Contudo, o cenário atual exige que se desenvolva um novo letramento para lidar com agentes cuja complexidade os torna simultaneamente mais persuasivos e mais opacos. O desafio está em aprender a deliberar não apenas com os dados, como propunha Flusser, mas com os modelos que geram esses dados, para que possamos manter vivo o espírito crítico e interrogativo que obras como Mouchette.org cultivaram.

Referências

BERNANOS, Georges. **Nova História de Mouchette**. São Paulo: Realizações, 2011.

BRESSON, Robert. **Mouchette**. 78 min. Paris: Argos Films, Parc Film, 1967.

DEKKER, Annet. Montagem de vestígios, ou a conservação da net.art. **Revista do Colóquio**, Vitória, ES, Brasil, v. 12, n. 20.2, p. 29–56, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/46533. Acesso em: 14 jan. 2026.

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas**: Elogio da Superficialidade. São Paulo: Anablume, 2008.

HIPÓLITO, Rodrigo. Deliberar, incorporar e apropriar: reação ao "inconsciente tecnológico". **Atas do X Encontro de História da Arte**: Estudos transdisciplinares e métodos de análise. Campinas, SP:UNICAMP/CHAA/IFCH, 2014, pp. 443-450. Disponível em: https://notamanuscrita.com/2018/01/10/deliberar-incorporar-e-apropriar-reacao-ao-inconsciente-tecnologico. Acesso em: 14 jan. 2026.

HIPÓLITO, Rodrigo; PEDRONI, Fabiana. Um cyborg em campo de nuvens. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 7, n. 13, p. 063–082, 2015. DOI: 10.5965/2175234607132015063. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/6085. Acesso em: 13 jan. 2026.

HIPÓLITO, Rodrigo; GRANDO, Angela. Like a Rolling Stone e a "privatização maquínica". **Anais do XIII Congresso Internacional do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte**. São Paulo: USP/Galoá, 2024. Disponível em: https://notamanuscrita.com/2025/04/16/artigo-like-a-rolling-stone-e-a-privatizacao-maquinica/. Acesso em: 13 jan. 2026.

KERCKHOVE, Derrick. **A Pele da Cultura**. Uma Investigação Sobre a Nova Realidade Electrónica. Tradução: Luís Soares e Catarina Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

KERINSKA, Nikoleta. Agentes inteligentes projetos artísticos: personagens que evoluem entre linguagem e ficção. **Farol**, *[S. l.]*, v. 18, n. 27, p. 141–151, 2023. DOI: 10.47456/rf.v18i27.42486. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/42486. Acesso em: 13 jan. 2026.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Massachusetts: MIT Press, 2001.

Arte e matéria escura cultural: saturação estética, imagens e ruídos algorítmicos

Art and cultural dark matter: aesthetic saturation, images, and algorithmic noise

Karyne Berger Miertschink (UFES)

Maria Fernanda Sabine Santana (UFES)

Daniel Hora (UFES)

Resumo:

Este trabalho tem como ponto de partida a compreensão da internet como espaço de difusão artística e de legitimação cultural, saturado por imagens cujas propostas poéticas e estéticas extrapolam temporalidades, estilos e tendências. A fim de identificar características estéticas e poéticas inerentes a essa produção, o estudo relaciona obras de artistas brasileiros a qualidades identificadas por Bulhões (2011) como "poéticas do território", que refletem ou subvertem as noções de fronteiras geográficas, políticas e culturais. Além disso, o trabalho situa essa produção como parte de uma massa criativa que escapa aos circuitos institucionais da arte, identificada como “matéria escura” da arte (Sholette, 2011), e analisa as relações e dinâmicas construídas em torno da produção e circulação de arte digital entre usuários das redes, orientando-se pelas colocações de Hoelscher (2021), Steyerl (2020) e Prada (2020).

Palavras-chave: Arte digital. Práticas artísticas emergentes. Plataformas digitais. Redes sociais. Cultura latino-americana.

Abstract:

This work builds on the understanding of the internet as a space for artistic dissemination and cultural legitimation, saturated with images with poetic and aesthetic proposals that transcend temporalities, styles, and trends. In order to identify aesthetic and poetic characteristics inherent to this production, this study relates works by Brazilian artists to qualities identified by Bulhões (2011) as “poetics of the territory", which reflect or subvert notions of geographical, political, and cultural boundaries. In addition, the work situates this production as part of a creative mass that escapes the institutional circuits of art, identified as the “dark matter” of art (Sholette, 2011), and analyzes the relationships and dynamics built around the production and circulation of digital art among internet users, drawing on the insights of Hoelscher (2021), Steyerl (2020), and Prada (2020).

Keywords: *Digital art. Emerging artistic practices. Digital platforms. Social networks. Latin American culture.*

Introdução

A ampliação do uso das redes e de computadores pessoais, bem como de *smartphones* e outros dispositivos que se tornaram parte constante do cotidiano de uma parcela significativa da população, implicou em transformações culturais e no âmbito da produção e fruição da arte. Interfaces amigáveis facilitam e convidam os usuários a navegar na internet, a produzir e compartilhar conteúdos em plataformas diversas, a construir vínculos a partir de mídias sociais e de trocas visuais. Fotografias pessoais, capturas de tela, imagens de cunho humorístico e propostas artísticas dividem as mesmas vias de circulação, por vezes confundindo-se e provocando uma revisão dos paradigmas que fundamentam a compreensão da produção criativa visual na arte contemporânea.

Nesse contexto, interessa investigar de que maneiras as práticas artísticas emergentes se configuram e circulam em ambientes digitais e de que modo se dá o reconhecimento dessa produção pelas tradicionais instituições de arte. Para além disso, importa entender o que acontece quando a arte excede as fronteiras do sistema da arte contemporânea enquanto é reconfigurada nas redes, a partir das tecnologias digitais, alheia aos circuitos e discussões institucionais. O presente trabalho assume essas questões, situando-as sob o recorte geográfico e cultural brasileiro ao observar práticas artísticas emergentes, que exploram a flexibilidade espacial e temporal da difusão pela internet.

Em sua primeira seção, este texto suscita questões fundamentais do cenário em que emerge uma produção de arte inteiramente digital, desde seus processos criativos às propostas expositivas e comerciais decorrentes do produto visual. Para isso, o artigo recorre às colocações de Sholette (2011), Quaranta (2013), Shanken (2016) e Prada (2020), evidenciando disparidades entre as condições da arte nas redes e no sistema da arte contemporânea *offline*, abordando o caráter intercambiável das funções dos usuários e o funcionamento de plataformas. Ainda nesta seção, as contribuições de Steyerl (2020) e Hoelscher (2021) introduzem a discussão de processos poéticos e qualidades estéticas das imagens que saturam as redes, com propostas artísticas ou indefinidas.

Na seção seguinte, o trabalho direciona as questões levantadas a um recorte brasileiro, a partir de exemplos de obras e artistas encontrados em plataformas de mídia social. Os discursos poéticos e desdobramentos estéticos dessa produção visual são observados em relação às

propostas conceituais de Bulhões (2010, 2011), que enfatizam a subversão das noções de fronteiras geográficas, políticas e culturais nas redes.

Redes, algoritmos e "matéria escura" da arte

Com o uso disseminado da internet e, em especial, das redes sociais, consolidou-se um espaço para a exposição de obras artísticas e de conexão entre seus autores e os públicos globais (Prada, 2020). A ubiquidade das redes nas trocas sociais provocou significativas transformações para a arte, influenciando "[...] não apenas o papel social da arte, mas também seus sistemas de distribuição, a relação entre a obra e o público, os parâmetros para a crítica e os mecanismos de mercado" (Quaranta, 2013, p. 105, tradução nossa). Nesse movimento, emergiram plataformas online que abrigam uma difusão ampla e espontânea de trabalhos não limitados à produção originada em formato exclusivamente eletrônico, refletindo um processo generalizado de digitalização de objetos artesanais ou obtidos com meios técnicos analógicos. Dentre essas plataformas constam websites institucionais, vias de acesso (embora limitado) aos acervos de museus e galerias.

A inserção de uma arte institucionalizada nas redes evidencia alguns dos desafios enfrentados pela arte digital quanto à consolidação de um mercado e à sua legitimação por instituições culturais, principalmente devido à intangibilidade das obras e à resistência do mercado tradicional. Contudo, recentes possibilidades de registro e certificação de autenticidade – como os tokens não-fungíveis (NFTs) – e a emergência de plataformas online dedicadas à exposição e comercialização de arte digital impulsionam a circulação e o valor de obras dessa produção (Quaranta, 2013).

Nas diversas plataformas online, desde aquelas especificamente desenvolvidas para a circulação de produtos criativos até as populares redes sociais, trabalhos profissionais com suas distintas motivações e direcionamentos misturam-se a expressões cada vez mais automatizadas e diletantes, que englobam tanto o processamento generativo dos sistemas quanto o chamado consumo produtivo das multidões que forma a chamada "matéria escura" da cultura, isto é, o vasto e, muitas vezes, negligenciado campo da produção cultural que frequentemente permanece invisível ou marginalizada pelos museus e galerias (Sholette, 2011).

Nesse contexto, artistas que se apresentam de modo independente do mercado tradicional passam a depender de algoritmos para alcançar visibilidade. Em sua operação, as plataformas são também regidas por lógicas comerciais que nem sempre valorizam a diversidade ou a qualidade artística. Por exemplo, a recente instabilidade da plataforma X

(antes chamada Twitter), marcada por mudanças abruptas em suas políticas e algoritmos, evidenciou a fragilidade dessas plataformas como espaços de exposição, uma vez que transformações repentinas podem apagar anos de trabalho e conexões construídas por artistas com seus pares e com o público.

Além das limitações impostas pelas plataformas comerciais, a descentralização promovida pela internet também enfrenta desafios relacionados à desigualdade de acesso e à concentração de poder nas mãos de grandes corporações. A cultura do empreendedorismo e a lógica de mercado transformaram a arte em um produto sujeito às mesmas dinâmicas de competição e exclusão que caracterizam o capitalismo contemporâneo. Nesse cenário, artistas que não se adaptam às demandas das plataformas ou não possuem recursos para garantir visibilidade acabam marginalizados, reforçando as assimetrias já existentes no sistema artístico (Sholette, 2011).

A compreensão de um sistema ou mundo da arte requer que se observem os intercâmbios e embates que emergem das relações entre seus sujeitos, desde a esfera produtiva e poética aos desdobramentos críticos e estéticos, inclusive sob os circuitos expositivos e comerciais. As dinâmicas que atravessam a arte são evidentes, por exemplo, nas trocas entre artistas e curadores, público e crítico de arte, nos espaços de galerias e museus. Ao tratar da arte contemporânea, no que compete à produção analógica, fora das redes, há muito vigora uma organização institucional, cuja autoridade se sustenta alheia à produção digital e sua reestruturação online (Shanken, 2016).

Para além disso, as chamadas “novas mídias”, em específico neste estudo a arte visual que circula online nas décadas mais recentes, não encontraram reconhecimento por parte desse sistema “tradicional” da arte. Embora as novas mídias gradualmente desenvolvam suas próprias tradições e paradigmas adequados à produção que englobam, ainda não são compreendidas ou plenamente reconhecidas pelo sistema da arte “tradicional” (Quaranta, 2013, p. 40). Isso porque não atendem a convenções estéticas e tampouco podem ser adquiridas e possuídas pelos meios usuais (Shanken, 2016) – o que sugere uma motivação comercial por trás da resistência à sua integração ao “mundo da arte contemporânea”. As novas mídias desafiam noções tradicionais de autoria, originalidade e materialidade, com obras que utilizam algoritmos, realidade virtual e redes sociais para criar experiências imersivas e colaborativas. Assim, a curadoria e a crítica de arte institucionais precisam adaptar-se a essas novas práticas, desenvolvendo metodologias para analisar e preservar obras efêmeras ou dependentes de tecnologias específicas (Shanken, 2016).

Uma das mais notáveis divergências entre as estruturas que regem a arte contemporânea *offline* e aquelas que sugerem uma reorganização da arte nas redes é a diluição das funções dos agentes e sujeitos da arte. Na internet os papéis do artista, do curador, do galerista, do crítico e do público são absorvidos – todos os usuários podem assumir, a qualquer momento e sem compromisso, qualquer uma (ou mais de uma ao mesmo tempo) destas funções, sem que se cumpram pré-requisitos; e igualmente podem despir-se deste papel a qualquer instante. Isso porque são comuns na internet práticas comunitárias, com a valorização do diálogo e a adoção da arte como comunicação (Quaranta, 2013, p. 112), de modo que o espaço de criação é, também, meio de distribuição, consumo, diálogo e crítica.

Deste modo, o deslocamento da arte digital para fora das fronteiras de um sistema institucional da arte contemporânea não é, necessariamente, um prejuízo aos artistas e tampouco pode ser tido como indicador de qualidade estética e poética. Além disso, as relativas independência e autonomia encontradas pelos artistas na internet provocam uma inversão das dinâmicas poéticas e estéticas que constitui uma das forças conceituais e formais (Shanken, 2016, p. 473) da arte online: a produção criativa nas redes não está restrita ao espaço de uma instituição e seus horários de exibição, mas pode ser acessada em qualquer momento e espaço, sob diferentes formatos, o que enriquece a proposta artística em suas dimensões interativas, possibilidades de reinterpretação e disseminação.

Quaranta (2013, p. 113) afirma que para a arte a internet significa um território sem limites, um espaço de trocas e encontros. Nesse meio, vem se desenvolvendo uma estrutura para a arte, intrincada com plataformas (que funcionam como pontos de acesso) e dinâmicas sociais e econômicas. Nessa organização, emergem filtros e mecanismos de busca, publicações de maior visibilidade, coleções e figuras que contribuem para a atribuição de autoridade e legitimidade a artistas e obras. Assim, as redes sociais, embora ofereçam oportunidades para a difusão da arte, impõem limitações. Plataformas como Instagram e Facebook operam com algoritmos e lógicas corporativas que priorizam certos conteúdos, restringindo a liberdade criativa e submetendo as práticas artísticas às dinâmicas orientadas pela economia da atenção. A cultura do consumo rápido e a homogeneização limitam a profundidade das interações artísticas, embora muitos artistas subvertam essas normas, criando obras que desafiam a cultura digital (Prada, 2020).

Interessa considerar, então, que sobre muito do que é produzido e circula nas redes não se projeta valor estético (nem comercial). A reprodutibilidade da imagem digital implica na sua constante apropriação e ressignificação, bem como a perda de resolução, que desloca seu

propósito e poética para além do domínio da concepção artística. Emerge, então, uma estética de precariedade (Steyerl, 2020), em que os qualitativos técnicos têm relevância diminuída. Assim, pinturas digitais, colagens, *remixes* e obras digitalizadas dividem espaço e se confundem com imagens pobres (Steyerl, 2020), que refletem critérios e condições da sociedade contemporânea informatizada.

Nesse cenário, o valor artístico passa a ser fundamentado como informação, ou seja, como diferença gerada a partir de intercâmbios conceituais e materiais entre os agentes envolvidos em sua produção e consumo. Pensando em uma ecologia da informação, a arte se constitui de forma sistêmica, baseada em objetos coexistentes e interdependentes (Hoelscher, 2021). Independente de uma materialidade tangível ou do espaço institucional, a obra de arte digital integra

> [...] um nó ativo em uma rede de dados, influências e interações, onde seu valor não reside exclusivamente em sua existência física, mas nas conexões que estabelece, nos fluxos informacionais que percorre e nas ressonâncias que gera entre agentes humanos e não humanos. (HOELSCHER, 2021, p. 23, tradução nossa)

Essa abordagem se afasta de análises que veem a arte apenas como um produto final ou objeto estático. Em vez disso, a arte é um fenômeno processual, cuja compreensão exige considerar tanto as condições de sua criação quanto os contextos em que é experienciada. A arte atua como um meio para a produção e circulação de informações. O significado de uma obra de arte deriva de sua capacidade de comunicar, reinterpretar e interagir com outros elementos do sistema cultural (Hoelscher, 2021).

Territórios e poéticas brasileiras nas redes

Percebe-se, frente às questões levantadas na sessão anterior, que a internet foi um importante vetor para a transformação das práticas artísticas contemporâneas, especialmente a partir do surgimento e dos desdobramentos da web arte e da arte digital. Mais do que um suporte técnico, ela se tornou um espaço simbólico e poético, onde artistas reinventam conceitos como espaço, identidade e interação (Bulhões, 2011). Dispositivos digitais e recursos derivados dessas tecnologias permitem a obras de arte digital inúmeras possibilidades de deslocamento, pela configuração de uma “presença ausente de territórios geográficos” (Bulhões, 2010, p. 16) na internet. Maria Amélia Bulhões explica que

> Nesse contexto de transformação digital, os artistas utilizam a web para criar "poéticas do território", obras que refletem ou subvertem as noções de fronteiras geográficas, políticas e culturais. Assim, a internet se torna um

> espaço de experimentação, onde as interações entre o público e a obra são centrais para sua realização. Desse modo, a ecologia informacional refere-se à maneira como os fluxos de dados e as interações humanas se entrelaçam, criando ecossistemas artísticos que são, ao mesmo tempo, locais e globais. Nesses âmbitos, a arte não está limitada a um lugar físico, mas se expande por meio de conexões digitais, desafiando as noções tradicionais de espaço e territorialidade (BULHÕES, 2011).

A distribuição da arte por acessos simultâneos e dispersos, virtualmente possíveis em qualquer lugar e a qualquer momento, significa uma mudança nos meios de percepção do espaço e nos intercâmbios entre os sujeitos em torno da arte (Bulhões, 2010). A convergência de diferentes perspectivas, viabilizada nas redes, implica numa ampliação das potênciais percepções, experiências estéticas e diálogos em torno da arte (Bulhões, 2011). Isso novamente aponta para o caráter intercambiável das funções exercidas pelos usuários em torno de uma produção criativa digital, decorrente da reprodutibilidade, de apropriações e hibridações, das vias de comunicação de plataformas diversas e do uso de algoritmos (inclusive generativos). Bulhões destaca que

> O que chama atenção, entretanto, como diferencial em relação aos circuitos tradicionais, é que o usuário da internet interessado no tema dispõe de inúmeros caminhos para seguir em suas buscas. Diferentes espaços, rotulados e alocados em polos de busca como arte, podem ser localizados sem hierarquias ou classificações de tendências ou estilos. O que conduz o internauta é suas escolhas em sua inserção nessa rede de lugares, cujas fronteiras são difusas, o acesso é ilimitado e segue inúmeras infovias. (BULHÕES, 2011, p. 29)

O uso de plataformas de mídia social em que artistas publicam suas obras é uma das vias de acesso à arte digital mais amplamente adotadas pelos usuários. Nessas plataformas os perfis de artistas frequentemente funcionam como portfólios que convidam ao diálogo e interação com o público e a um olhar mais pessoal, compartilhando processos. A navegação nessas plataformas é, muitas vezes, guiada por algoritmos que se fundamentam nos interesses e hábitos dos usuários. Por um lado, nesses casos pode tornar-se difícil realizar buscas e filtragens para localizar um conteúdo específico e distinto daquele usualmente consumido. Por outro, o mecanismo permite aos usuários descobertas coerentes com seus interesses e perfil consumidor, excedendo expectativas e conhecimentos prévios. Uma busca nas redes por artistas e obras de origem brasileira e, mais especificamente, capixaba, sobretudo em plataformas de mídia social, tornam evidentes os benefícios e desafios das inúmeras infovias às quais Bulhões (2011) se refere.

A exemplo da produção pesquisada, João Victor Mathielo é artista e estudante da Universidade Federal do Espírito Santo cuja produção publicada na plataforma Instagram

consiste, maioritariamente, em cenas de quadrinhos que mesclam influências da cultura japonesa, do pop retrô e da cultura *queer*. A integração destas influências evidencia um "[...] desenraizamento cultural, virtualização da representação do espaço, ausência ou transposição das fronteiras territoriais." (Bulhões, 2010, p. 18).

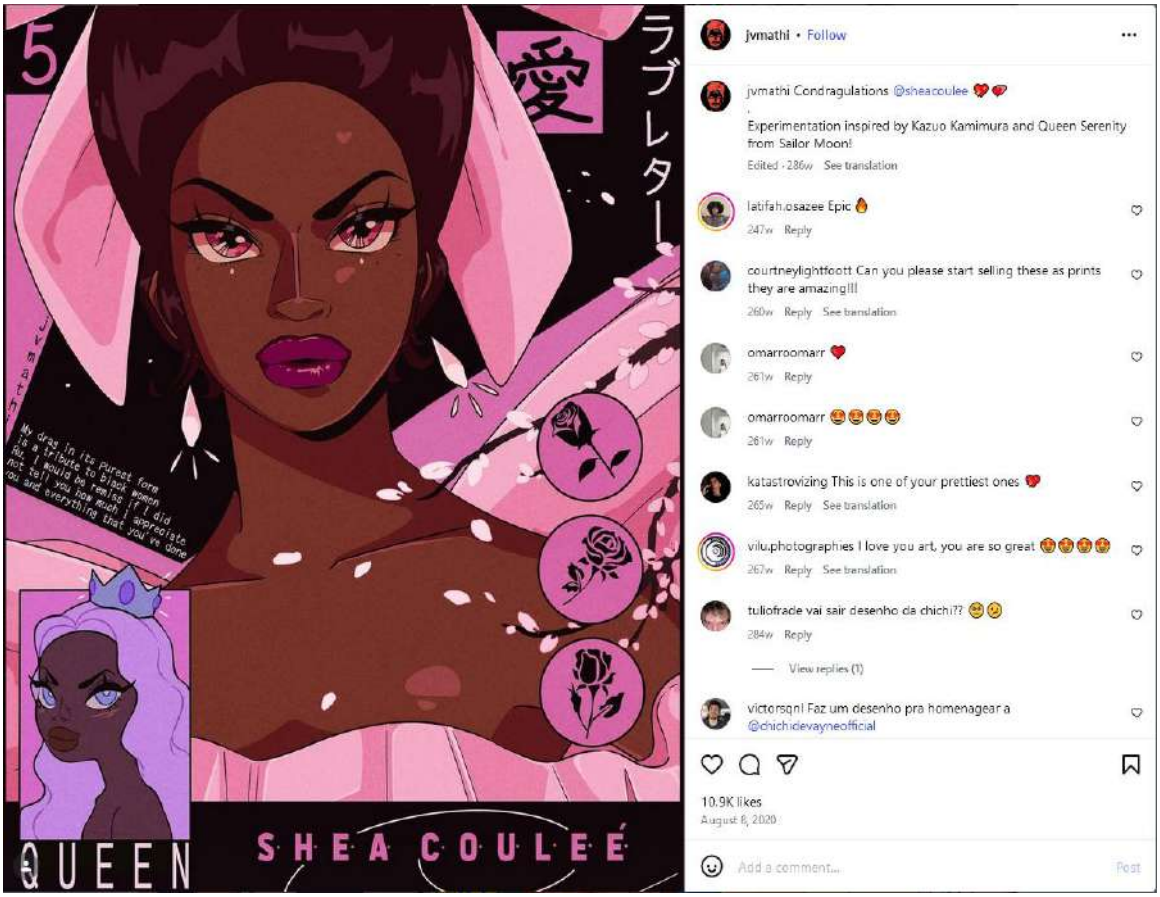


Figura 1 - *Condragulations @sheacoulee - Experimentation inspired by Kazuo Kamimura and Queen Serenity from Sailor Moon!* (captura de tela), João Victor Mathielo, 2020.
Fonte: https://www.instagram.com/p/CDoovBkJET9/

Obras como as de Mathielo demonstram que a arte digital que emerge nas redes expressa novas subjetividades do contexto sociocultural, construídas a partir de trocas entre diferentes territórios, hábitos e repertórios estéticos. Sobretudo, o trabalho de Mathielo (figura 1) enfatiza o valor e impacto social da arte, visto que a apresentação de formas artísticas com temática LGBTQ+ nas mídias sociais desempenha um papel essencial na construção de diálogos sobre igualdade e direitos humanos. Ao colocar em evidência obras que representam a pluralidade de identidades de gênero e orientação sexual, esses espaços socioculturais tornam-se ferramentas potentes de enfrentamento aos preconceitos e às discriminações que ainda persistem na sociedade. Dessa forma, mais do que simples mostra estética, o perfil do artista funciona como ato político e social que reforça a importância da inclusão e da visibilidade para grupos historicamente marginalizados.

A observação de artistas e obras de arte digital brasileira em circulação nas redes revela que é comum a essa produção a criação de personagens com referências à cultura pop, sobretudo estadunidense e japonesa. São usuais também a construção de cenários e paisagens para universos fantasiosos e a produção de narrativas por meio dos quadrinhos, referenciando videogames e outros produtos criativos e de entretenimento. Além disso, notam-se artistas digitais do Brasil cujas obras dialogam com a arte urbana, brasilidade e negritude e movimentos como o chamado crialismo – termo originado a partir da gíria "cria", que nomeia quem veio da periferia e aborda temas sobre a vivência e produção de arte em suas comunidades. O diferencial destes artistas está na capacidade de articular temáticas globais e locais, promovendo a valorização da diversidade cultural brasileira em diálogo com tendências internacionais – demonstrando o que Bulhões (2011) identifica como "poéticas do território".

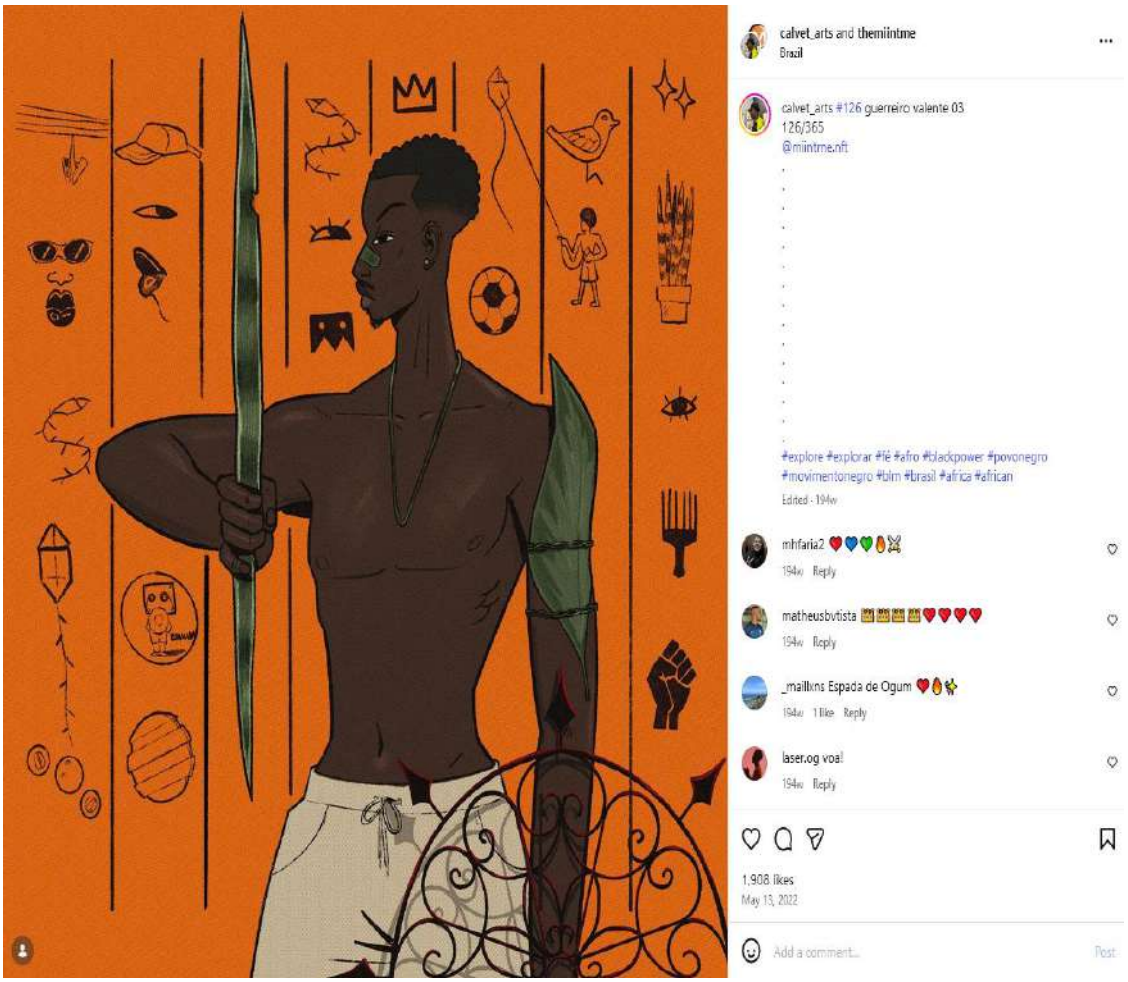


Figura 2 - *Guerreiro Valente 03* (captura de tela), Juan Calvet, 2022.
Fonte: https://www.instagram.com/p/CdgJyoELL9i/

O artista Juan Calvet, que atua em diversas redes sociais, armazena em seu perfil nas redes registros de exposições feitas e interações com o público. Suas publicações apresentam temas como o afrofuturismo (movimento artístico, cultural e político que reinterpreta a diáspora

negra através de narrativas que articulam ficção científica, ancestralidade e futurismo), o crialismo e a arte urbana. Além disso, Juan combina em suas obras representações de animais e símbolos religiosos cristãos e de matrizes africanas, incorpora elementos característicos da cultura do movimento, representando personagens negros e cenas cotidianas dos subúrbios, ultrapassando estereótipos de violência frequentemente associados a esses territórios. A exemplo, em "Guerreiro Valente 03" (figura 2), Calvet reúne elementos que representam o cotidiano brasileiro – como a bola de futebol e a pipa – e que demonstram a cultura africana – como a espada de São Jorge, planta utilizada em religiões de matriz africana, e os símbolos de metal (Adinkras).

Interessa observar que a produção de Juan Calvet ultrapassa os circuitos da arte digital e da chamada "matéria escura" cultural, visto que o artista goza de certo reconhecimento institucional. O artista participou em 2025 da exposição "FUNK: Um Grito de Ousadia e Liberdade" no Museu de Arte do Rio (MAR), mostra que abordou a trajetória do funk carioca, valorizando os territórios periféricos como espaços de produção cultural legítima e inovadora.

Considerações finais

As práticas artísticas emergentes que circulam prioritariamente em plataformas digitais abrigam uma diversidade de linguagens, técnicas e temáticas enquanto se apropriam das redes sociais como espaço de criação e difusão. A convergência de influências internacionais, da cultura pop, de manifestações políticas e sociais e de repertórios culturais locais evidenciam a expressão das "poéticas do território" (Bulhões, 2011), tal qual exemplificadas nas obras de Mathielo e Calvet, apresentadas neste artigo. Essa produção revela um cenário em que elementos globais e locais se articulam para afirmar identidades, promover diálogos sociais e valorizar a diversidade cultural e contribui, portanto, para ampliar a compreensão do campo da arte digital contemporânea.

É notável a reconfiguração de um "mundo da arte" nas redes, onde circulam propostas artísticas inovadoras, algoritmos generativos, obras tradicionais digitalizadas, produtos criativos comerciais e uma "matéria escura" cultural. Artistas digitais e usuários em geral encontram, em múltiplas plataformas, as vias de acesso a um território sem limites, em que a arte pode ser produzida, acessada e refletida por todos, de qualquer lugar e a qualquer instante. O valor da arte, então, compreende sua inserção em um sistema que comunica informação e promove o intercâmbio entre diferentes sujeitos e culturas.

Ao mesmo tempo, a produção de arte digital em circulação nas redes enfrenta desafios, sobretudo quanto às limitações impostas por plataformas comerciais, que podem sofrer mudanças nas políticas de uso ou, até mesmo, ser desativadas. Além disso, é preciso considerar a influência da aplicação de algoritmos que afetam a navegabilidade dos usuários e interfere nos conteúdos publicados sobre a produção e circulação de arte digital. Ademais, a digitalização de obras de arte tradicionais e a adesão das instituições estabelecidas (museus e galerias) a plataformas online é mais comum do que o inverso: muitos artistas digitais cuja produção é voltada para circulação nas redes não alcançam reconhecimento institucional, permanecendo como parte de uma "matéria escura" cultural.

As considerações levantadas neste artigo, contudo, demandam de aprofundamento. Foram introduzidos neste artigo aspectos relevantes sobre a produção de arte digital, que podem ser tomados como ponto de partida para novas investigações que enfatizem, por exemplo, estudos de plataformas e métodos expositivos nas redes, análises sobre os impactos dos algoritmos ou dinâmicas de mercado na circulação da arte neste meio.

Referências

BULHÕES, Maria Amélia. Web arte e experiências entre territórios. In: **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios"**, 2010, Cachoeira - Bahia, p. 7-19.

BULHÕES, Maria Amélia. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

HOELSCHER, Jason A. **Art as Information Ecology**. Durham: Duke University Press, 2021.

INSTAGRAM. **jvmathi**. Disponível em: https://www.instagram.com/jvmathi/. Acesso em: 13 jan. 2026.

INSTAGRAM. **calvetarts**. Disponível em: https://www.instagram.com/calvet_arts/. Acesso em: 13 jan. 2026.

PRADA, Juan Martín. **Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales**. 2a ed. act ed. Tres Cantos: Akal, 2020.

QUARANTA, Domenico. **Beyond New Media Art**. Brescia: Link Editions, 2013.

SHANKEN, Edward A. Contemporary Art and New Media. **A Companion to Digital Art.** Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc, 2016. p. 461–481. DOI: https://dx.doi.org/10.1002/9781118475249.ch21.

SHOLETTE, Gregory. **Dark matter: art and politics in the age of enterprise culture**. London: Pluto, 2011.

STEYERL, Hito. Em defesa das imagens pobres. **Alix**, Porto, v. 1, n. Outono, 2020. Disponível em: https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres.

O Uso da TV 3.0 na Disseminação e Ensino das Artes.

The Use of TV 3.0 in the Dissemination and Teaching of the Arts.

Enyo Soares Pereira. (UFES/PPGA)
Prof. Dr. Leandro Lesqueves Costalonga. (UFES/PPGA)

Resumo:

Este artigo analisa o potencial da TV Digital Interativa (TVDi), no contexto do Sistema Brasileiro de Televisão Digital (SBTVD), em transição para a TV 3.0, como meio de disseminação cultural e ensino das artes no contexto brasileiro. A pesquisa aborda a tecnologia não apenas como um suporte técnico, mas como um dispositivo sensorial capaz de promover a inovação educacional e a democratização da cultura. Fundamentado nos conceitos de convergência midiática, cibercultura e poéticas da criação, discute a integração entre arte, tecnologia e educação. Destaca-se seu papel na educação a distância, na inclusão social e na valorização da diversidade cultural. O estudo aponta a TVDi como dispositivo estratégico para práticas pedagógicas interativas e experiências estéticas contemporâneas.

Palavras-chave: Tv digital interativa. Educação em artes. Convergência midiática. Poéticas da criação. Cultura digital.

Abstract:

This article analyzes the potential of Interactive Digital Television (iDTV), within the context of the Brazilian Digital Television System (SBTVD) and its transition to TV 3.0, as a medium for cultural dissemination and the teaching of the arts in Brazil. The study approaches technology not merely as a technical support, but as a sensory device capable of fostering educational innovation and the democratization of culture. Grounded in the concepts of media convergence, cyberculture, and poetics of creation, it discusses the integration of art, technology, and education. The role of iDTV in distance education, social inclusion, and the appreciation of cultural diversity is highlighted. The study identifies iDTV as a strategic device for interactive pedagogical practices and contemporary aesthetic experiences.

Keywords: *Interactive digital television. Arts education. Media convergence. Poetics of creation; Digital culture.*

Introdução

A convergência digital, impulsionada pelas Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs), considerada a quarta revolução industrial, tem transformado os meios de comunicação e a educação, em espaços interativos ubíquos que impactam profundamente a sociedade contemporânea, incluindo a ciência e a educação. Essas inovações, vêm transformando a dinâmica da comunicação, na cultura e nas artes, contribuindo para a criação de novos padrões de interação social (CASTELLS, 2003).

No contexto atual da era do ciberespaço, vivemos em um ponto nevrálgico, onde as tecnologias se alimentam de recursos e informações, se aproximando de forma assintótica das capacidades humanas, modificando a forma como criamos, nos comunicamos, interagimos e consequentemente, a forma que educamos.

A comunicação, antes predominantemente unidirecional, evoluiu para permitir que usuários passivos se tornassem ativos na comunicação em massa, personalizando conteúdos por meio da interação, refletindo o conceito de cultura da convergência (JENKINS, 2009).

Observa-se uma mudança na interação das pessoas com o conhecimento, gerando mais dados, impulsionados pela ampla disponibilidade de informação, o que influencia na formação da cultura e do saber. Essa nova dinâmica na troca de dados, intensifica a comunicação entre pessoas e máquinas, provocando uma transformação na relação de ambos com o saber, cada vez mais disputado na sociedade da informação, exigindo ampliação do conhecimento de profissionais e uma reflexão mais aprofundada sobre a educação baseada na cibercultura, como tratado por Pierre Lévy no capítulo, “A nova relação com o Saber” em seu livro Cibercultura:

> “Qualquer reflexão sobre o futuro dos sistemas de educação e de formação na cibercultura deve ser fundada em uma análise prévia da mutação contemporânea da relação com o saber” (LÉVY, 1999).

Esse cenário reafirma a ideia de McLuhan (1964) de que "o meio é a mensagem", onde os meios tecnológicos moldam a sociedade e criam novas formas de comunicação e interação repletas de significados, que se apropriam das artes midiáticas para aprimorar a expressão de ideias, trazendo modificações estéticas às manifestações artísticas. Uma sociedade “sociotécnica”, em que as relações sociais se fazem condicionadas e

contextualizadas por mediações tecnológicas, conforme Vizer (2008). Nessa perspectiva, a "artemídia" surge como uma nova linguagem, unindo tecnologia e expressão artística (MACHADO, 2007).

> “As artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio" (MACHADO, 2007).

A relação entre arte e novas mídias transformou profundamente a produção, a fruição e a circulação das obras artísticas na contemporaneidade. As tecnologias digitais ampliaram as possibilidades expressivas dos artistas, permitindo o uso de recursos multimodais como vídeo, som, interatividade e realidade aumentada, que rompem as barreiras tradicionais das linguagens artísticas. Lev Manovich (2005) destaca que as novas mídias introduzem uma linguagem própria baseada na digitalização, modularidade e variabilidade, promovendo uma reconfiguração da estética e da lógica da criação artística. Nesse contexto, as novas mídias não apenas fornecem ferramentas inovadoras para a criação artística, mas também reconfiguram os modos de ensino e aprendizagem das artes, favorecendo práticas pedagógicas mais abertas e flexíveis. A convergência de mídias e plataformas interativas, por sua vez, contribui para experiências mais imersivas e colaborativas, abrindo espaço para práticas educativas mais conectadas com as dinâmicas do mundo digital (SANTAELLA, 2003; LÉVY, 1999; JENKINS, 2009).

Dentre as novas mídias, a TV Digital interativa (TVDi) do Sistema Brasileiro de TV Digital (SBTVD), traz oportunidades para educação e propagação de expressões artísticas brasileiras em confluência com os meios de comunicação. Ela amplia a possibilidade de acesso à cultura e à educação de forma híbrida e integrada, utilizando diferentes tecnologías, como broadcast[1](Sinal de TV) e broadband[2](Internet), possibilitando a comunicação entre diferentes aparelhos como computadores, telefones inteligentes (*Smartphones*), *tablets* e a própria Televisão Inteligente (*Smart* TV). Em transição para a TV 3.0, a TVDi do SBTVD, emerge de forma convolutiva, como uma plataforma promissora para o ensino e aprendizagem em artes.

[1] *Broadcasting* é um método de transferência de mensagem para todos os receptores simultaneamente.[2] *Broadband* ou banda larga é a transmissão de dados de banda larga, ou seja de alta velocidade, que explora sinais em uma ampla distribuição de frequências ou várias frequências simultâneas diferentes, e é usada em acesso rápido à Internet.

Este artigo trata sobre a educação em artes mediada pela TVDi do SBTVD, como um

artifício para proliferar o conhecimento de forma holística, não se limitando a espaços físicos, regionais e domínios tecnológicos industriais, buscando alternativas viáveis, que valorize a experiência e o diálogo entre alunos e professores, conforme defendido por Paulo Freire (FREIRE, 1996).

Sob essa perspectiva, o artigo busca não se limitar a uma análise técnico-funcional da TVDi, mas propõe compreendê-la como um ambiente poético de criação, no qual som, imagem, interatividade e temporalidade se articulam como matéria expressiva. A TVDi é aqui entendida como um dispositivo sensorial e cognitivo, capaz de conectar experiências estéticas e pedagógicas que atravessam os modos tradicionais de ensino e fruição artística. Ao pensar a educação em artes mediada pela TVDi, investiga-se não apenas a transmissão de conteúdos, mas a possibilidade de criação de paisagens sensíveis, narrativas interativas e processos formativos baseados na experiência, no diálogo e na participação ativa do sujeito, aproximando-se, assim, do campo das poéticas da criação contemporâneas.

Arte, tecnologia, cultura e educação

Compreender a arte como um campo em constante transformação implica reconhecê-la como prática indissociável da experiência humana. Nesse sentido, a arte se torna um campo prolífico de experimentação, impulsionado pela criatividade cultivando a inovação. E assim, ao longo da história, a arte tem difundido ideias e conhecimentos essenciais para a sociedade, sendo parte fundamental das transformações sociais e demonstrando, desde suas origens, um forte papel educador, incorporando os meios tecnológicos de sua época, conforme ressaltado por Arlindo Machado ao afirmar que "toda arte é feita com os meios de seu tempo" (MACHADO, 1997).

Como fenômeno da evolução humana, a arte está inserida no contexto da cultura, refletindo características específicas de diferentes grupos sociais, sendo uma manifestação universal, independente de classe, idade, gênero ou credo. Dessa forma, a arte é apropriada e absorvida por todos os seres humanos como meio de expressão,

estabelecendo uma relação própria com o mundo. A criação artística, ao trazer uma interpretação particular do artista em relação às suas experiências de vida, refletida pelo seu *umwelt*[3], pode conter inovações trazidas por experiências particulares que geram impactos

positivos na vida cotidiana social através da cultura. Além disso, a inovação pode ser compreendida como resultado da articulação entre arte e tecnologia, na qual a criatividade artística, ao dialogar com avanços técnicos e científicos, possibilita o desenvolvimento de soluções projetuais que transformam práticas sociais, culturais e produtivas (BONSIEPE, 2020). Isso reforça a ideia de que a criação artística pode trazer inovações que impactam positivamente a vida cotidiana. Assim como a subjetividade do artista e sua interação com o mundo moldam a obra de arte, que, por sua vez, pode influenciar e transformar a sociedade (FISCHER, 2002).

Durante milênios, a produção e o compartilhamento de arte e cultura ocorreram essencialmente por meio de interações presenciais. Com o advento das tecnologias de registro, em materiais como pedra e papiro, a arte passou a ser documentada e disseminada a maiores distâncias. A invenção da prensa de Gutenberg revolucionou essa transmissão, permitindo a sua reprodutibilidade técnica, distribuição de conteúdo artístico e cultural de forma ampliada (BENJAMIN, 2013), impactando tanto artistas quanto o público geral, podendo ser considerada a primeira forma de mídia de massa.

Essa inovação possibilitou não apenas o acesso mais amplo ao conhecimento, mas também fomentou o aumento da educação e a disseminação de ideias em escala global (GHAFFAR, 2024; LÉVY, 1999). A prensa de Gutenberg é considerada um marco na história da comunicação, pois democratizou o acesso à informação e transformou profundamente a cultura e a sociedade. Segundo Ghaffar (2024), "a impressão em massa permitiu que livros fossem produzidos em maior quantidade e com menor custo", contribuindo para o aumento da circulação de ideias durante o Renascimento. Além disso, Pierre Lévy (1999) destaca que a revolução tecnológica iniciada pela prensa estabeleceu as bases para o que ele chama de "cibercultura", conectando os avanços históricos às transformações digitais contemporâneas.

A interseção entre arte, educação e tecnologia pode nos mostrar como a arte pode ser usada para promover a inovação, o desenvolvimento humano e social, aperfeiçoando

[3] O termo Umwelt foi cunhado pelo biólogo e semiótico alemão Jakob von Uexküll e refere-se ao “mundo perceptivo” ou “mundo próprio” de cada ser vivo (Uexküll, 2010).

tecnologias através da arte, tornando-as mais humanas. Segundo Diana Rodrigues (1997), “a arte revela aspectos humanos da tecnologia”. Com as possibilidades apresentadas pelas novas mídias, a educação em artes tem sido explorada em experiências, visando a inter-

relação entre as artes e as tecnologias digitais para promover novas formas de aprendizado e educação. Para ilustrar isso, podemos considerar projetos que utilizam tecnologias como realidade aumentada ou virtual para criar experiências artísticas imersivas, que não apenas enriquecem o aprendizado, mas também estimulam a criatividade dos alunos (DOMINGUES, 1997; SANTAELLA, 2003).

Nesse contexto, a criação artística mediada por tecnologias digitais deixa de ser compreendida apenas como resultado final e passa a ser entendida como processo, no qual escolhas técnicas, estéticas e conceituais se entrelaçam continuamente. A poética da criação manifesta-se, assim, na forma como o artista-educador articula dispositivos, linguagens e interações para produzir experiências sensíveis. A tecnologia não se apresenta como ferramenta neutra, mas como elemento constitutivo da obra e do gesto criativo, influenciando ritmos, narrativas, modos de escuta, de ver e de interagir. Ao incorporar essas tecnologias aos processos educativos em artes, abrem-se possibilidades para práticas pedagógicas que valorizam a experimentação, a autoria e a construção coletiva do conhecimento artístico.

No Brasil contemporâneo, a educação artística tem acompanhado as transformações tecnológicas, especialmente a partir do século XX, quando os meios de comunicação de massa se tornaram elementos centrais na disseminação cultural. Políticas educacionais buscaram incorporar a arte como parte essencial do ensino, reconhecendo sua contribuição para o desenvolvimento criativo e cognitivo dos estudantes.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) desempenha um papel fundamental na integração da tecnologia à educação no Brasil. Ela estabelece competências e habilidades que os estudantes devem desenvolver ao longo da educação básica, e a tecnologia é um componente essencial nesse processo. A BNCC define 10 competências gerais que orientam o desenvolvimento dos estudantes. Entre elas, destacam-se aquelas relacionadas ao uso crítico, consciente e responsável das tecnologias digitais de informação e comunicação. Ela busca que os alunos

compreendam, utilizem e criem tecnologias digitais de forma ética e significativa, para se comunicar, acessar e produzir informação e conhecimento, resolver problemas e exercer protagonismo e autoria na vida pessoal e coletiva, o que vai de encontro com as ideias de Paulo Freire, que entendia a tecnologia como uma expressão da criatividade humana e instrumento que pode ser usado para transformar a realidade, desde que aplicada de forma crítica e

consciente (FREIRE, 1975). Com isso a BNCC busca garantir que os estudantes desenvolvam as habilidades necessárias para utilizar a tecnologia de forma crítica, criativa e responsável, preparando-os para os desafios do século XXI.

TVDi, cultura e arte

No decorrer dos anos as formas de se comunicar e se expressar sofreram transformações, adaptando técnicas, para se criar melhores formas de expressão e comunicação. Nesse processo as formas de mídias, pelas quais nos comunicamos, sofrem mudanças constantes, absolvendo o que existe de mais evoluído tecnicamente, buscando envolver cada vez melhor nossos sentidos, com o intuito de transmitir informações mais convincentes em relação às nossas percepções, seja para informar, educar ou entreter. Essa tendência vem se acelerando cada vez mais, à medida que aperfeiçoamos nossa ciência, nossas tecnologias e nossas percepções em relação ao mundo. Atualmente, as mídias vivem um período de convergência que está trazendo transformações que causam rupturas nos sistemas tecnológicos atuais.

Tecnologias transbordam, quase que por osmose, de um aparelho para outro, pela afinidade de suas finalidades, de forma que surgem novos equipamentos, uns aparelhos acabam extintos do nosso convívio social, e outros se transformam, como na evolução das espécies de Charles Darwin, que dizia, "Não é a espécie mais forte, nem a mais inteligente, que sobrevive, mas sim a que melhor se adapta à mudança" (Darwin, 2004). E assim, as novas tecnologias de informação e comunicação, nascem, se aglutinam, morrem, e as que sobrevivem são as que mais se adaptam a sociedade, conquistando a popularidade. Esse processo vem causando impacto na cultura, no cotidiano familiar, na forma como trabalhamos, nos relacionamos com o governo, em sociedade, e com o resto do mundo (BRAGA, M. et al., 2012). Um dos aparelhos que durante anos veio agregando tecnologias que foram embarcadas em sua produção e agora vive um

momento de metamorfose com a digitalização, é a televisão. Segundo Denicoli (2011), a TV é um enorme catalisador, não só da imaginação e memórias colectivas, mas também da técnica.

Com a digitalização a televisão passa a entender a linguagem binária dos computadores, se transformando em um dispositivo computadorizado, dedicado a produtos audiovisuais, com a absorção de inúmeros recursos que eram vistos em computadores. Nessa perspectiva, surgiu uma nova geração de televisão com a TV Digital Interativa ou TVDi, chamada de TV 2.0.

A TVDi é compreendida como o conjunto de tecnologias que permitem a transmissão e recepção de sinais de imagem e som por meio de codificação digital. Diferentemente da televisão analógica, que transmite sinais contínuos, a TVDi realiza a codificação dos sinais de forma binária, semelhante aos sistemas computacionais. Essa mudança tecnológica foi fundamental para o processo de convergência midiática, contribuindo para a integração entre a televisão, a telefonia móvel, por poder receber o sinal de rádio em aparelhos celulares, e os computadores pessoais (MACHADO, 2009; MATTOS, 2000).

TVDi e educação

O SBTVD foi desenvolvido a partir de 2003 com o objetivo de criar um padrão de televisão digital adaptado às necessidades do Brasil, um país com dimensões continentais. Criado a partir do sistema japonês ISDB-T (*Integrated Services Digital Broadcasting - Terrestrial*) ou Serviços Integrados de Radiodifusão Digital - Terrestre, o SBTVD incorporou inovações tecnológicas, como a interatividade, além de melhorias na qualidade de áudio e vídeo. Em 2006, o decreto nº 5.820 estabeleceu o cronograma para a implementação da TV digital no país. As primeiras transmissões ocorreram em 2007, marcando o início da transição da TV analógica para a digital, com o desligamento do sinal analógico concluído em 2018. O SBTVD trouxe benefícios como a multiprogramação, a mobilidade, especialmente por meio do middleware Ginga, que possibilita a interatividade em aplicações educativas e em serviços públicos, através do aparelho de TV, sendo um sistema projetado para favorecer a inclusão digital e a

educação. Em constante evolução, continua sendo aprimorado com o desenvolvimento de novas tecnologias e recursos, passando para o SBTVD 2.0, atualmente no SBTVD 2.5, e em transição para a TV 3.0, reforçando o compromisso com a inovação e a democratização do acesso à informação e ao entretenimento no Brasil.

Com os recursos apresentados pela TV 3.0, além das mídias tradicionais audiovisuais, ela permite a sincronização de dispositivos conectados, como: aromatizadores, ar-condicionado, lâmpadas, ventiladores entre outros, via Internet das Coisas, ou *Internet of Things* (IoT). Criando experiências multissensoriais e imersivas, o que vem sendo chamado pela academia de “Mulsemídia”, expandindo as possibilidades narrativas, pedagógicas e artísticas em mídia digital, de forma imersiva, através de novos dispositivos como, aromáticos e táteis, além da possibilidade de implementações com vídeos em 360 graus com óculos de realidade virtual (VR) e recursos de espacialização sonora. Da mesma forma contribui com o desenvolvimento de aplicação com a Internet das Coisas Musicais (IoMusT) possibilitando a conexão de dispositivos musicais, como teclados, microfones e controladores, permitindo a experimentação sonora em ambientes educacionais pela TVDi para educação sonora e musical, por exemplo. A combinação dessas tecnologias também amplia a acessibilidade, oferecendo alternativas para pessoas com deficiência visual, auditiva e neuro divergentes (VIEIRA; MUCHALUAT-SAADE, 2023).

O Decreto nº 4.901/03, que estabeleceu o Sistema Brasileiro de Televisão Digital (SBTVD), evidenciou a preocupação e o reconhecimento do Governo Federal em relação ao

potencial educativo da TV digital. Os dois primeiros objetivos delineados no decreto, apresentados a seguir, exemplificam claramente essa perspectiva.

> "I - promover a inclusão social, a diversidade cultural do País e a língua pátria por meio do acesso à tecnologia digital, visando à democratização da informação; II - propiciar a criação de rede universal de educação à distância; [...]" (2003, Governo Federal, Decreto nº4.901/03)

"Percebe-se no primeiro objetivo a busca de uma correlação direta entre democratização da informação e inclusão social com o acesso à tecnologia digital" (Correa Meirelles, 2010).

A norma brasileira NBR 15606-2 (ABNT, 2007), contempla especificamente a possibilidade de exibição de conteúdos personalizados em telas diferentes, sendo especialmente relevante para a educação interativa, na qual atividades individuais podem ser transmitidas para celulares ou tablets dos alunos, que, registrados como dispositivos ativos na rede, podem interagir com os conteúdos de forma personalizada e independente (MENDES et al., 2010).

Como oportunidade de aprimoramento da educação, essas transformações tecnológicas possibilitaram o desenvolvimento de novas linguagens e metodologias pedagógicas, presenciais ou à distância. Incluindo recursos interativos em ambientes digitais personalizados, além de permitirem uma melhora na qualidade de imagem e som. O que proporciona maior sensibilidade dos sentidos, aprimorando a estética, podendo enriquecer significativamente a experiência de ensino-aprendizagem, especialmente na área das artes.

Aplicações educacionais para TVDi

TV Escola Digital Interativa (TVEDI): Um marco na utilização da televisão com fins educacionais foi a criação do programa *Salto para o Futuro*, originalmente transmitido pela TVE (TV Educativa), a partir de 1991. O programa foi posteriormente incorporado ao canal *TV Escola*, mantido pela Secretaria de Educação a Distância do Ministério da Educação (SEED/MEC), consolidando-se como uma das principais políticas públicas de formação continuada de professores por meio da televisão. A estreia do programa foi em dezembro de 2003, que realizou uma das primeiras transmissões de TV digital por IP, através de um projeto experimental denominado TV Escola Digital Interativa (TVEDI). Os principais objetivos da TV Escola eram o aperfeiçoamento, a capacitação e a valorização dos professores da educação

básica da rede pública, além do enriquecimento do processo de ensino-aprendizagem e da melhoria da qualidade do ensino. A Escola Clóvis Borges Miguel, localizada na periferia de Vitória (ES), foi uma das primeiras instituições a receber o sistema da TV Escola Digital Interativa.

O canal esteve garantido por lei em todas as operadoras de TV por assinatura, sendo encerrado em 2019 pelo governo vigente.

O jogo RummiTV: Inspirado no *Rummikub*, um conhecido jogo de tabuleiro, foi desenvolvido por integrantes do laboratório MídiaCom da Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua principal função é estimular o raciocínio lógico dos jogadores. Projetado para crianças de 8 a 10 anos, o jogo busca explorar benefícios educacionais, proporcionando aos usuários a oportunidade de experimentar um novo ambiente de aprendizagem e entretenimento por meio da TV Digital.

Projeto AulaNetTV: Foi criado por integrantes da PUC-Rio e da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) com a intenção de oferecer para usuários da TVDi, as funcionalidades de um Sistema de Gestão Acadêmica (SGA) já familiar, o AulaNet. Com o ambiente AulaNet é possível criar e administrar cursos online de modo simplificado utilizando diversas ferramentas de comunicação, que possibilita a troca de informações, debater e tirar dúvidas relativas aos cursos, tendo o trabalho em grupo como principal ideia, porém somente as funcionalidades direcionadas aos estudantes, como avaliações, a qual disponibiliza o acesso ao aluno, a provas relacionadas a um determinado curso foram implementadas no AulaNetTV.

Moodle2TV: O projeto desenvolvido para integrar o Ambiente Virtual de Aprendizagem (AVA) Moodle ao Sistema Brasileiro de TV Digital (SBTVD) tem como objetivo explorar as possibilidades educacionais proporcionadas pela TV Digital Interativa. Esta iniciativa foi realizada pelo Centro de Educação a Distância (CEAD) do Instituto Federal de Educação Tecnológica do Espírito Santo - Campus Serra (IFES-Serra), em colaboração com a empresa Rede Gazeta. A proposta visa integrar um dos AVAs mais utilizados e difundidos, o Moodle, com a tecnologia de TV Digital, oferecendo novas formas de interação e aprendizado.

Considerações finais

Pensar a TV Digital Interativa a partir do campo das poéticas da criação implica reconhecê-la como um espaço híbrido de experimentação estética, no qual o audiovisual deixa de ser linear e passa a se configurar como experiência expandida. A interatividade introduz uma dimensão participativa que desloca o espectador para a condição de coautor, interferindo no tempo, na narrativa e na forma da obra. Nesse ambiente, a

criação artística pode explorar múltiplas camadas sensoriais - visuais, sonoras e textuais - articuladas por meio de interfaces que favorecem a escuta atenta, a observação crítica e a ação.

Assim, a TVDi se apresenta não apenas como meio de difusão cultural, mas como um dispositivo poético capaz de gerar novas formas de criação e aprendizagem em artes, representando uma transformação significativa no ecossistema midiático contemporâneo, indo além da mera transmissão de conteúdo audiovisual. Sua implantação no Brasil não apenas significou uma evolução tecnológica da televisão analógica para um sistema digital de alta eficiência, mas também instaurou um novo paradigma de comunicação interativa com implicações diretas na cultura e na produção artística.

Ao permitir a interatividade, a TVDi rompe com o modelo tradicional de comunicação unidirecional, oferecendo aos telespectadores a possibilidade de interação direta com os conteúdos veiculados. Essa interação ocorre por meio do middleware Ginga, hoje conhecido como DTV *Play* e em sua evolução para TV 3.0, será chamado de DTV *Plus*, exclusivo do padrão brasileiro, que possibilita o desenvolvimento de aplicações interativas em software livre. Esse permite a criação de experiências estéticas multimodais, que combinam som, imagem, texto e interatividade em um ambiente acessível e de grande alcance social.

No campo da cultura, a TVDi abre espaço para a valorização da produção regional e da diversidade cultural brasileira, permitindo a difusão de conteúdos locais em uma plataforma tecnológica que respeita a pluralidade e promove o acesso democrático à informação e ao entretenimento. A interatividade também potencializa a inclusão social, através de recursos de acessibilidade como legendas, libras e audiodescrição, que são facilmente integrados às aplicações interativas.

No que se refere à arte, a TVDi se configura como uma nova arena de experimentação estética e de interação criativa. Artistas podem explorar as potencialidades da linguagem interativa para criar obras participativas, narrativas não lineares, performances transmidiáticas e experiências audiovisuais sensoriais. A convergência entre arte, tecnologia e comunicação proporcionada pela TVDi também favorece a integração entre

diferentes linguagens artísticas, como música, teatro, artes visuais e literatura, estimulando a criação de novos formatos de expressão.

Ademais, a TVDi representa uma ferramenta estratégica para a educação em artes, permitindo a distribuição de conteúdos educativos interativos que favorecem a formação estética, a escuta sensível e a compreensão crítica das linguagens audiovisuais. Programas educativos e culturais podem ser enriquecidos com atividades interativas, exercícios, jogos pedagógicos e experiências sonoras, que ampliam as possibilidades de aprendizagem e de envolvimento do público. Assim, a TVDi se apresenta como um meio potente de difusão cultural, expressão artística e formação educacional, alinhando-se aos princípios da inclusão, da diversidade e da interatividade.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 15606-2: Televisão digital terrestre — Codificação de dados e especificações de transmissão para radiodifusão digital — Parte 2: Ginga-NCL para aplicações interativas. Rio de Janeiro: ABNT, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2013. p. 165–196.

BONSIEPE, Gui. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher, 2020.

BRAGA, M. et al. *TV digital interativa: convergência das mídias e interfaces do usuário*. São Paulo: Edgard Blucher, 2012.

BRASIL. Decreto nº 5.800, de 8 de junho de 2006. Dispõe sobre o sistema Universidade Aberta do Brasil. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 9 jun. 2006.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CORREA MEIRELLES, Rodrigo. A DIGITALIZAÇÃO DA TV E OS CONTEXTOS CULTURAIS. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. Disponível em: https://www.ispsn.org/sites/default/files/documentos-virtuais/pdf/livrosparatodos.net_.charles.darwin.origem.das_.especies.pdf. Acesso em: 18 abr. 2025.

DENICOLI, Sérgio. *TV digital: sistemas, conceitos e tecnologias*. Coimbra: Grácio, 2011.

DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Lino Vallandro. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2002.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GHAFFAR, Hafeezat. *Johannes Gutenberg's printing press: a revolution in the making*. Denver: National History Day Colorado, 2024. Disponível em: https://clas.ucdenver.edu/nhdc/sites/default/files/attached-files/entry_172.pdf. Acesso em: 18 mar. 2025.

JENKINS, Henry. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições. In: MANOVICH, Lev. *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 24–50.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Vozes, 2000.

MENDES, Carlos Otávio Schocair; LEÃO, Jorge Lopes de Souza; PEDROZA, Aloysio de Castro Pinto. Arquitetura e serviços para EaD no SBTVD com escalabilidade. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, v. 12, p. 174–194, nov. 2010.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. 1. ed. New York: McGraw-Hill, 1964.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

UEXKÜLL, Jakob von. *Ambientes animais e ambientes humanos; a teoria do significado*. Tradução de José H. M. de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2010.

VIEIRA, Rômulo; MUCHALUAT-SAADE, Débora C.; CÉSAR, Pablo. Towards an Internet of Multisensory, Multimedia and Musical Things (Io3MT) environment. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON THE INTERNET OF SOUNDS, 4., 2023, Pisa. *Anais…* Pisa: IS2, 2023.

VIZER, E. A. Midiatização e (trans)subjetividade na cultura tecnológica: a dupla face da sociedade midiatizada. In: FAUSTO NETO, Antônio et al. (org.). *Midiatização e processos sociais na América Latina*. São Paulo: Paulus, 2008.

Tecnologia, arte e educação: O desenvolvimento do jogo digital Heróis Capixabas como ferramenta de apoio educacional

Technology, art, and education: The development of the digital game Heróis Capixabas as an educational support tool.

Maria Carolina Martins Afonso
(FAPES/ PPGA-UFES)

Lea Araujo
(FAPES/ UFES)

Resumo

Com o objetivo de fundamentar e desenvolver uma ferramenta de apoio cultural e educacional, esta pesquisa orienta-se para a elaboração do jogo digital Heróis Capixabas, voltado à divulgação histórica e artística de monumentos públicos do Espírito Santo. O estudo explora o uso das Tecnologias da Informação e Comunicação no ensino de arte e baseia sua metodologia na pesquisa bibliográfica e no desenvolvimento do jogo. Como resultado parcial, foi concebida uma visual novel dividida em três capítulos, na qual cada um é dedicado a um objeto da arte pública capixaba. Atualmente, encontra-se finalizado o primeiro capítulo, que aborda a origem do busto do Soldado Aldomário Falcão e espera-se que ao ser finalizado, o projeto contribua para a valorização do patrimônio capixaba e para a integração entre tecnologia, arte e educação.

Palavras-chave: Educação. Jogos digitais. Arte Capixaba. TICs.

Abstract

With the aim of establishing and developing a cultural and educational support tool, this research focuses on the creation of the digital game "Heróis Capixabas" (Heroes of Espírito Santo), aimed at disseminating the historical and artistic aspects of public monuments in Espírito Santo. The study explores the use of Information and Communication Technologies in art education and bases its methodology on bibliographic research and game development. As a partial result, a visual novel divided into three chapters was conceived, each dedicated to an object of public art in Espírito Santo. Currently, the first chapter, which addresses the origin of the bust of Soldier Aldomário Falcão, is complete, and it is expected that upon completion, the project will contribute to the appreciation of Espírito Santo's heritage and to the integration of technology, art, and education.

Keywords: Education. Digital games. Art from Espírito Santo. ICTs.

Introdução

As Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) configuram-se como um dos avanços mais significativos do século XXI, transformando de maneira profunda os modos de interação, de produção de conhecimento e de vivência social. O surgimento constante de novos recursos tecnológicos não apenas tem facilitado a vida cotidiana, como também tem desafiado instituições, sobretudo a escola, a reinventar-se enquanto espaço de mediação e transmissão do saber. Nesse contexto, a prática pedagógica é convocada a alinhar-se ao universo digital no qual os estudantes estão inseridos, aproximando-se de sua realidade e incorporando estratégias inovadoras que articulem reflexão, olhar crítico e experiências práticas de ensino-aprendizagem.

No entanto, enquanto muitos estudantes demonstram familiaridade e abertura para o uso de ferramentas digitais, grande parte dos professores encontra dificuldades em incorporá-las ao cotidiano da sala de aula. Essa disparidade aponta para a necessidade urgente de políticas e ações formativas que capacitem docentes a explorar os recursos tecnológicos de forma crítica, criativa e pedagógica, garantindo que sua aplicação contribua para a construção efetiva do conhecimento.

Paralelamente a esse cenário, autores como Prensky (2001; 2007) destacam a diferença geracional entre aqueles que nasceram na era digital, os chamados nativos digitais, e aqueles que cresceram na era analógica e migraram para a outra posteriormente, os imigrantes digitais. Embora hoje o autor prefira falar em “sabedoria digital”, sua reflexão permanece atual ao indicar como as novas gerações aprendem e se relacionam com o mundo. Nesse sentido, a aprendizagem baseada em jogos digitais não deve ser vista como substitutiva de outras metodologias, mas sim como possibilidade de diálogo com estudantes que cresceram imersos em linguagens interativas e lúdicas, elementos centrais de sua experiência cognitiva.

Diante disso, este trabalho apresenta o desenvolvimento do jogo digital Heróis Capixabas, estruturado no gênero visual novel, como proposta educativa em parceria com o Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte (LEENA/UFES). O jogo, ainda em processo de construção, tem como objetivo aproximar estudantes da educação básica do patrimônio histórico e artístico do Espírito Santo, promovendo o reconhecimento da identidade cultural local por meio de uma experiência narrativa interativa.

Logo, a presente pesquisa busca articular os campos da tecnologia, da arte e da educação, analisando de que forma os jogos digitais podem se constituir em recursos

pedagógicos eficientes e atrativos. Para tanto, discute-se a relevância da valorização do patrimônio cultural capixaba, o potencial das TICs no processo educativo e as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que orientam a integração das tecnologias digitais às práticas pedagógicas. Dessa forma, pretende-se contribuir para a reflexão sobre o papel das mídias digitais no ensino de Arte e, ao mesmo tempo, apresentar uma experiência concreta de desenvolvimento de material educativo capaz de estimular aprendizagens críticas, criativas e contextualizadas.

1.Os jogos digitais educacionais como ferramentas de aprendizagem

As Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) têm transformado de maneira expressiva as formas de interação, produção de conhecimento e inserção social no século XXI. O surgimento contínuo de novos recursos tecnológicos não apenas amplia as possibilidades do cotidiano, mas também desafia a escola a reinventar-se. Diante disso, a prática pedagógica passa a demandar alinhamento com o universo digital no qual os estudantes estão imersos, incorporando estratégias que dialoguem com sua realidade e promovam experiências de ensino-aprendizagem críticas, criativas e imersivas.

O uso das TICs no ambiente escolar, conforme apontam Ferreira et al. (apud BASAGLIA et al., 2018, p. 66), constitui base fundamental para a formação de cidadãos capazes de atuar de forma participativa e reflexiva na sociedade tecnológica. Contudo, segundo Basaglia et al.(2018, p. 66), verifica-se um contraste entre, um lado, onde os estudantes apresentam grande receptividade às linguagens multimídias, e outro onde, muitos professores ainda enfrentam dificuldades para integrá-las ao cotidiano pedagógico, e a consequência dessa dessemelhança revela a urgência de ações formativas que capacitem os docentes a utilizar recursos digitais de maneira adequada e eficiente, garantindo que sua aplicação contribua para a construção do conhecimento.

Nesse contexto, as reflexões de Prensky (2001) sobre os “nativos digitais” e “imigrantes digitais” se tornam mais visíveis nas realidades escolares. Ainda que o autor atualmente passe a considerar o conceito de “sabedoria digital”, a distinção geracional que propôs auxilia na compreensão de como diferentes públicos aprendem e se relacionam com as tecnologias. Para Prensky (2007), os jogos digitais, embora não representem a única metodologia de ensino, oferecem um caminho eficaz de aproximação com estudantes que cresceram cercados por dispositivos interativos, para os quais a ludicidade e a experimentação constituem elementos centrais da aprendizagem.

O valor pedagógico dos jogos já foi destacado desde Huizinga (2017), ao apontar o jogo como um dos pilares da cultura humana. De modo mais recente, Gee (2003; 2009) identificou nos games princípios de aprendizagem valiosos, como a experimentação sem punição ao erro, a repetição criativa de habilidades e a possibilidade de assumir múltiplas identidades. Para o autor, os jogos permitem ao jogador desenvolver competências de resolução de problemas em um ambiente dinâmico, acolhedor e menos punitivo do que muitas práticas tradicionais de ensino.

Além do caráter formativo, os jogos digitais podem ser também instrumentos eficazes de avaliação. Gee e Shaffer (2010), em *Looking where the light is bad: video games and the future of assessment*, defendem que os games constituem bons mecanismos de aprendizagem porque funcionam, também, como bons mecanismos de avaliação. Diferentemente dos modelos tradicionais, que costumam medir apenas recortes pontuais do desempenho, com a utilização didática dos jogos são permitidos acompanhar processos de aprendizagem de forma integrada, avaliando conhecimentos, habilidades e estratégias mobilizadas ao longo da experiência e não somente o resultado final.

Com isso entende-se que o uso dos jogos digitais na educação, deve ser compreendido não como um substituto integral das atividades ou do docente em sala de aula, mas que este consiste em uma ferramenta de apoio educacional que deve ser utilizada de modo consciente e de forma orientada. Sua introdução no ambiente escolar favorece a aproximação entre ensino e cultura digital, ao mesmo tempo em que estimula práticas pedagógicas mais interativas, reflexivas e conectadas à realidade dos estudantes. Nessa perspectiva, os jogos podem consolidar-se como ferramentas didáticas potentes para fomentar aprendizagens mais contextualizadas e imersivas.

2. Arte e Educação Capixaba

Ao abordar a relação entre arte e ensino no Espírito Santo, é imprescindível considerar o processo de formação histórico, político e social que moldou a identidade do estado. Conforme destacam Cirillo e Mello (2023), compreender esse percurso significa problematizar a predominância cultural exercida pelos grandes centros, bem como questionar os discursos colonizadores que, por muito tempo, relegaram a produção artística capixaba a uma posição periférica diante da chamada “metrópole cultural”.

O Espírito Santo permaneceu por um longo período, à margem do desenvolvimento

observado em outros estados do Sudeste, por suas características geográficas que poderiam favorecer

vias de passagem até os recursos que estavam sendo extraídos no estado de Minas Gerais. Outros diferentes fatores contribuíram para o isolamento geográfico, social e cultural do estado como a colonização inicial conduzida por um donatário de pouca expressão política e econômica, os violentos conflitos com os povos originários da região, acompanhado da negação de suas práticas culturais, e a fixação de grupos imigrantes que, ao se estabelecerem em terras capixabas, reproduziram tradições e comportamentos marcados pelo isolamento e pela manutenção de costumes seculares. Esse conjunto de condições históricas gerou uma sociedade reservada e desconfiada, que por muito tempo permaneceu alheia às dinâmicas de mediação cultural nacional. Essa trajetória refletiu no meio artístico capixaba, um desenvolvimento lento e, muitas vezes, descontínuo.

No início do século XX, quando o Brasil deu início ao processo de institucionalização do ensino superior, inspirados no modelo da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, surgiram em diferentes regiões do país as Escolas de Belas Artes (BARBOSA, 2018). No Espírito Santo, esse movimento se concretizou em 1909, com a criação do Instituto de Bellas Artes (IBA), durante o governo de Jerônimo Monteiro, que funcionando até o ano de 1913, o atendeu cerca de 200 alunos, entre eles artistas como Mendes Fradique e André Carloni, e marcou o primeiro esforço de formação artística formal no estado. Porém, com a mudança de governo e visando um corte de gastos, a instituição foi extinta, interrompendo um ciclo promissor.

Somente décadas depois, em 1950, outro avanço se consolidou com a criação da Escola de Belas Artes (EBA), durante o governo de Jones dos Santos Neves e sob a direção do pintor Homero Massena. Essa iniciativa representou um novo impulso à formação artística e deu origem ao Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), que permanece como espaço de referência para a educação e a difusão cultural no estado até os dias atuais.

Apesar dessas conquistas institucionais, a história da arte capixaba ainda se encontra pouco explorada no ensino formal. Pesquisas como a de Botelho (2019) apontam que muitos professores da rede estadual encontram dificuldades em reconhecer a produção local como legitimada para o ensino de arte, o que pode contribuir para a desvalorização do patrimônio artístico-cultural capixaba e limitar a construção de referenciais identitários entre os estudantes.

Ao consultar as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), o documento

orienta que a área de Arte deve ampliar repertórios e promover a valorização da diversidade cultural. No Ensino Médio, destaca-se a competência específica número 6, que estabelece a necessidade de desenvolver em sala de aula a capacidade de reconhecer e valorizar diferentes

manifestações artísticas e culturais, sejam elas locais, regionais ou globais, compreendendo suas características e significados. Além disso, a BNCC incentiva a articulação entre práticas artísticas e novas tecnologias, propondo que estas sejam utilizadas como espaços de criação, compartilhamento e reflexão crítica.

> Além de propor que os estudantes explorem, de maneira específica, cada uma dessas linguagens, as competências e habilidades definidas preveem a exploração das possíveis conexões e intersecções entre essas linguagens, de modo a considerar as novas tecnologias, como internet e multimídia, e seus espaços de compartilhamento e convívio (Brasil, 2018, p. 482).

Essa perspectiva amplia o horizonte para propostas pedagógicas que dialoguem com o patrimônio cultural capixaba a partir das TICs. Nesse sentido, iniciativas como o jogo Heróis Capixabas apresentam-se como alternativas significativas para aproximar os estudantes de sua herança artística e histórica. Ao integrar narrativas digitais e conteúdo local, o jogo se alinha tanto às diretrizes da BNCC quanto à necessidade de resgatar e valorizar a arte capixaba, consolidando-se como recurso de ensino-aprendizagem capaz de unir tradição e tecnologia.

Metodologia

A metodologia adotada neste estudo fundamentou-se em pesquisa bibliográfica e em procedimentos de caráter explicativo e integrador, articulando rigor acadêmico e prática criativa. Para tanto, o percurso metodológico foi organizado em quatro etapas principais: levantamento de material bibliográfico, levantamento de informações históricas e culturais, análise explicativa e síntese integradora, conforme a proposta de Lima e Mioto (2007).

Na primeira etapa, buscou-se reunir referências que discutem as relações entre tecnologia, educação e patrimônio cultural, com ênfase na inserção dos jogos digitais no ensino de arte. Foram consideradas contribuições de autores clássicos, como Huizinga (2017), que reconhece o jogo como elemento fundamental da cultura humana, e de pesquisadores contemporâneos, como Gee (2003; 2009), Prensky (2001; 2007) e Shaffer (2010), que investigam o potencial dos games no processo de aprendizagem. Esse mapeamento permitiu construir o referencial teórico que sustenta a pesquisa.

Em seguida, procedeu-se ao levantamento de informações específicas sobre o patrimônio artístico-cultural capixaba, com foco nos monumentos selecionados para compor a

narrativa do jogo, o Busto do Soldado Aldomário Falcão na cidade de Baixo Guandu-ES, o Monumento ao Índio Araribóia e o Monumento a Domingos José Martins, ambos localizados na capital do

estado, Vitória-ES. Essa coleta contemplou dados históricos, artísticos e culturais, reunindo documentos, registros iconográficos e estudos acadêmicos, de modo a embasar a construção da visual novel.

A terceira etapa consistiu na análise explicativa, na qual os dados obtidos foram organizados e interpretados à luz do referencial teórico, buscando identificar as inter-relações entre patrimônio cultural, ensino de arte e recursos digitais. Esse processo de análise contribuiu para a formulação de estratégias que orientaram o desenvolvimento do jogo, de modo a assegurar sua pertinência pedagógica e cultural.

Por fim, elaborou-se uma síntese integradora, que reuniu os conteúdos levantados e os traduziu em soluções criativas no processo de concepção do jogo Heróis Capixabas. Inicialmente, o desenvolvimento ocorreu na plataforma Ren'Py Visual Novel Engine, amplamente utilizada para a criação de narrativas interativas, contudo, visando maior flexibilidade e aprimoramento visual, o projeto foi posteriormente migrado para a engine Unity, o que possibilitou expandir o campo de funcionalidades e enriquecer a experiência estética da obra.

Dessa forma, a metodologia proposta não se restringe a um percurso teórico, mas promove a articulação entre pesquisa acadêmica e prática criativa. Ao integrar levantamento bibliográfico, análise histórico-cultural e desenvolvimento digital, a pesquisa buscou oferecer bases sólidas para a construção de um recurso pedagógico inovador, capaz de dialogar com a realidade escolar e, simultaneamente, valorizar a herança cultural capixaba.

Resultados preliminares

O desenvolvimento do jogo digital Heróis Capixabas é o principal resultado desta pesquisa, que consiste na elaboração de um recurso educativo em parceria com o Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte (LEENA/UFES). Estruturado no gênero visual novel, ou também chamado romance visual, o jogo narra a origem e o simbolismo de três monumentos capixabas, o Monumento ao Soldado Aldomário Falcão (1976) e o Monumento ao Índio Araribóia (1955), ambos de Carlo Crepaz, e o Monumento a Domingos José Martins (1917/1918), de Corrêa Lima. A escolha desse formato narrativo conecta-se às diretrizes da

BNCC, que defendem a diversificação dos repertórios artísticos, a valorização das culturas locais e a integração das novas tecnologias como meios de aprendizagem crítica e criativa.

Atualmente em fase de desenvolvimento, o jogo é voltado para estudantes da educação básica e entusiastas da arte espírito-santense, com o objetivo de ampliar o acesso ao patrimônio

cultural e histórico do Espírito Santo. Sua narrativa foi organizada em três capítulos, intitulados O herói do Contestado, O pacificador de duas terras e O defensor das ideias libertárias. Cada capítulo apresenta personagens históricos cujas trajetórias foram homenageadas em monumentos públicos, permitindo ao jogador conhecer suas histórias ao mesmo tempo em que interage com diferentes possibilidades narrativas.

O primeiro capítulo já encontra-se concluído, intitulado O herói do Contestado, o capítulo retrata a trajetória de Aldomário Falcão, um soldado mobilizado para conter a invasão da Coluna Amaral no Espírito Santo. A narrativa, seguindo a lógica das visual novels, se desenvolve a partir das escolhas do jogador, que exerce protagonismo sobre o rumo da história. Dessa forma, é possível optar tanto por seguir a rota histórica quanto explorar finais alternativos, integralmente fictícios. Esse recurso lúdico aproxima-se do que Gee (2009) identifica como diferencial dos jogos digitais, a possibilidade de aprender com os erros, experimentar estratégias e desenvolver habilidades em ambiente de baixa punição, em contraste com práticas avaliativas tradicionais.



Figura 1 –Captura de tela do jogo Heróis Capixabas. Fonte: Acervo Pessoal.

Para estimular a interação e incentivar a exploração da rota histórica, o capítulo incorpora ainda um mini jogo de estratégia em formato de quebra-cabeça. Sua resolução recompensa o jogador com um item colecionável, a representação gráfica do Monumento ao Soldado Aldomário Falcão. Esse recurso de colecionáveis reforça a progressão narrativa, motivando a continuidade do jogador nos demais capítulos e fortalecendo a articulação entre ludicidade e conteúdo histórico-cultural.

O desenvolvimento visual do jogo demandou pesquisa bibliográfica e iconográfica, reunindo fotografias datadas na década de 1930 que foram utilizadas como referência para a construção dos personagens. Em casos como o de Aldomário Falcão, cuja aparência não possui registros oficiais, optou-se por representações ficcionais baseadas em conjecturas populares, evidenciando a combinação entre história e imaginação como estratégia para preencher lacunas documentais sem comprometer a proposta pedagógica. Exceção a essa prática foi o personagem do governador Aristeu Borges de Aguiar, cuja representação se apoiou em registros fotográficos oficiais como pode ser observado nas Figuras 2 e 3.



Figuras 2 e 3 - Personagem do jogo Heróis Capixabas / Foto oficial do Governador Aristeu Borges de Aguiar. Fonte: Fig.2: Acervo Pessoal. Fig.3: Morro do Moreno. Disponível em :<https://www.morrodomoreno.com.br/materias/aristeu-de-aguiar.html>. Acesso em: 07/09/2025

Os cenários, por sua vez, são os resultados de uma curadoria de obras do acervo artístico capixaba, onde pinturas, como a obra Mercado da Vila Rubim de Homero Massena (Figura 4), foram selecionadas e adicionadas ao jogo de modo que fossem condizentes com a narrativa.

Essa decisão reforça o caráter educativo do projeto, pois além de promover a imersão estética, visa ampliar a visibilidade de artistas locais e suas produções.



Figura 4 - Captura de tela do jogo Heróis Capixabas. Fonte: Acervo Pessoal

Olhando por essa perspectiva, compreende-se que o jogo Heróis Capixabas pode cumprir um duplo papel. De um lado, atua como ferramenta de valorização do patrimônio artístico-cultural capixaba, apresentando-o em um formato acessível e atrativo para estudantes e comunidade em geral. De outro, manifesta-se como recurso pedagógico inovador no ensino de arte capixaba, ao incorporar os princípios da aprendizagem baseada em games (PRENSKY, 2007) e a perspectiva de avaliação processual proposta por Gee e Shaffer (2010), que

entendem os jogos como instrumentos de acompanhamento contínuo da aprendizagem. Portanto, os resultados obtidos até o momento demonstram que o jogo não pode apenas contribuir para aproximar estudantes da arte e da história do Espírito Santo, mas também exemplificar o potencial das mídias digitais como estratégias educativas. Ao unir tecnologia, arte e educação, Heróis Capixabas revela-se como uma experiência capaz de promover meios de aprendizagens mais interativos, contextualizados e atrativos, em consonância com as diretrizes nacionais de educação e com as teorias contemporâneas sobre games e educação.

Considerações finais

O desenvolvimento do jogo digital Heróis Capixabas reafirma o potencial das tecnologias digitais como recursos pedagógicos capazes de articular ensino e arte. Estruturado no gênero visual novel, o jogo propõe aproximar estudantes de monumentos históricos e artísticos do Espírito Santo, valorizando a identidade cultural local e, ao mesmo tempo, dialogando com práticas contemporâneas de ensino-aprendizagem mediadas por mídias digitais.

A pesquisa demonstrou que a inserção de jogos digitais no ambiente escolar deve ser compreendida como mídias de suporte educacional, e não como substituto à atuação docente e que oferecendo uma experiência interativa no qual o estudante assume papel protagonista, o jogo contribui para tornar o processo formativo mais dinâmico e conectado à realidade dos jovens. Além disso, observa-se que é possível integrar elementos de avaliação contínua por meio da própria jogabilidade, e com isso, o projeto responde às perspectivas teóricas de autores como Gee e Shaffer (2010), que destacam os games como instrumentos de aprendizagem e avaliação eficazes.

No caso específico do Espírito Santo, a proposta se mostra ainda mais relevante ao enfrentar a baixa visibilidade da produção artística e cultural capixaba no ensino básico. Ao incorporar narrativas ligadas a monumentos locais, Heróis Capixabas contribui para resgatar memórias, fortalecer identidades e oferecer aos estudantes referenciais culturais que muitas vezes permanecem marginalizados e passam despercebidos do seu dia a dia. Nesse sentido, o jogo constitui não apenas uma ferramenta educativa, mas também um ato de reconhecimento e valorização do patrimônio capixaba.

As reflexões aqui apresentadas apontam para a necessidade de ampliar iniciativas semelhantes, que integrem tecnologias digitais ao ensino da arte de forma crítica e criativa. Futuras pesquisas podem explorar a recepção do jogo junto a professores e estudantes, avaliando sua aplicabilidade em vivências reais de sala de aula e identificando possibilidades de ajuste e/ou expansão de sua narrativa para outros monumentos e personagens da história do Espírito Santo.

Conclui-se, portanto, que a experiência de desenvolvimento do Heróis Capixabas exemplifica o potencial transformador dos jogos digitais na educação, quando concebidos de forma consciente e fundamentada teoricamente.

Referências

BARBOSA, A. M. (2018). O ensino das Artes Visuais na Universidade. Estudos Avançados, 32(93), 331-347. https://doi.org/10.5935/0103-4014.20180048. Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/article/view/152641. Acesso em: 7 set. 2025.

BASAGLIA, José Henrique; ASSIRATI, Bruno Correa; SALLA, Filipe Augusto. A TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO E SUA UTILIZAÇÃO NA COMPOSIÇÃO DE JOGOS DIGITAIS EDUCACIONAIS. Revista Interface Tecnológica,

Taquaritinga, SP, v. 15, n. 1, p. 63–73, 2018. DOI: 10.31510/infa.v15i1.342. Disponível em: https://revista.fatectq.edu.br/interfacetecnologica/article/view/342. Acesso em: 7 set. 2025.

BOTELHO, Claudia. O patrimônio artístico e cultural do estado do Espírito Santo, a reformulação do ensino da arte a partir da Base Nacional Comum Curricular e o uso da tecnologia na prática educativa. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 80-91, jan./abr. 2019.http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.90572.

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

CIRILLO, J.; MELLO, J. Memória e patrimônio artístico: um recorte da história da arte do Espírito Santo a partir do acervo da Galeria de Arte e Pesquisa (1976-1992). MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 149-177, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673292. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/ article/view/8673292. Acesso em: 7 set. 2025.

GEE, J. P. (2009). Bons video games e boa aprendizagem. Perspectiva, 27(1), 167–178. https://doi.org/10.5007/2175-795X.2009v27n1p167.

GEE, J. P.; SHAFFER, D. W. Looking where the light is bad: video games and the future of assessment. Phi Delta Kappa International Edge, v. 6, n. 1, p. 3-19, 2010. GEE, J. P. What video games have to teach us about learning and literacy. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

LIMA, T.C.S; MIOTO, R.C.T. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. Rev. Katál, [s. l.], v. 10, ed. esp., 2007.

PRENSKY, M. Brain gain: the quest for digital wisdom. Basingstoke, UK: Palgrave-Macmillan, 2012.

PRENSKY, M. Digital game-based learning: practical ideas for the application of digital game-based learning. St. Paul, MN: Paragon House, 2007.

PRENSKY, M. Digital natives, digital immigrants. On the horizon, v. 9, n. 5, p.1-6, out 2001. Disponível em < https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20I mmigrants%20-%20Part1.pdf >. Acesso em: 7 set. 2025.

Minha amiga IA - Um relato da experiência de processo criativo do saber-fazer artístico

My AI Friend: An account of the creative process experience in artistic know-how

Bruno Bissoli Pimenta (CAPES/UFES)

Resumo:
Buscando entender as novas ferramentas para criação disponibilizadas pelo desenvolvimento tecnocientífico e suas reflexibilidades no meio artístico, o presente artigo visa relatar criativamente a experiência de uso de interfaces de operações cognitivas, mentais e linguística em rede na internet, para auxiliar na criação de imagens para projetos e materialização de manifestações artísticas na linguagem do muralismo. Buscando na reflexibilidade do saber-fazer artístico as dimensões subjetivas e culturais na relação entre autor, obra e sociedade. Através de dados etnográficos, o estudo utiliza a bricolagem metodológica e a escrita criativa para mapear processos empíricos e epistêmicos do ato criador. A prática desvela a cultura visual contemporânea, revelando o valor heurístico do trabalho artístico, do corpus teórico, de identidades e contextos inerentes ao seu tempo e lugar.

Palavras-Chaves: Processo criativo. Inteligência artificial. Criatividade. Muralismo. Etnografia.

Abstract:
Seeking to understand the new creative tools made available by techno-scientific development and their reflexivities within the artistic field, this article aims to creatively report the experience of using networked cognitive, mental, and linguistic operational interfaces to assist in image creation for projects and the materialization of artistic manifestations within the language of muralism. By searching within the reflexivity of artistic know-how for the subjective and cultural dimensions in the relationship between author, work, and society, and through ethnographic data, this study utilizes methodological bricolage and creative writing to map the empirical and epistemic processes of the creative act. This practice unveils contemporary visual culture, revealing the heuristic value of artistic work, the theoretical corpus, identities, and contexts inherent to its time and place.

Keywords: *Creative process. Artificial intelligence. Creativity. Muralism. Ethnography.*

Introdução

Como artista, a experiência da prática sempre me confirma que a obra que se manifesta é um reflexo do tempo coletivo que vivo, somado ao conhecimento acumulado pelo tempo de trabalho e pesquisa que percorri. Quando me refiro ao conhecimento acumulado, não estou me referindo apenas ao meu conhecimento prático pessoal das técnicas e conceitos, estou vislumbrando um conhecimento do sujeito coletivo[134], lembrando a oralidade de nosso imortal Ailton Krenak, construído por gerações de indivíduos e seus modos de habitar a existência humana. Logo me encontro em situações postas por meu contexto de vida, o meio ao qual me conecto e me relaciono, onde me misturo resultando em mestiçagem, experienciando a globalidade da vida em meu arquipélago como diria o poeta Édouard Glissant[135] (2023).

Percorri vários caminhos do universo da arte – como criador, arte-educador, em organização, coordenação, montagem expográfica, e atualmente em pesquisa científica no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES – e sempre busquei entender em meu meio as esferas da vida que me circunda, a intersubjetiva, a social e a ambiental, hoje, através da pesquisa, vejo a confluência[136], como diria Nego Bispo (2023), no pensamento ecosófico[137] de Félix Guattari (1990) em minha prática, que sempre buscou trabalhar com questões específicas do lugar, em suas camadas ampliadas de materialidades do território, do corpo terrestre, de seus habitantes e seus modos de relação, a *expessitude*[138] que posso alcançar da posição onde me encontro nas interfaces do hiper-espaço-tempo.

Nesta posição, busco através deste texto acessar a memória para relatar a experiência de uso da "inteligência" artificial como apoio ao desbloqueio criativo e aprimoramento dos meios de trabalho em processos artísticos de dois murais que realizei entre os anos de 2024 e 2025, localizados em contextos cartográficos onde ocorre a mineração, com toda a vida e os

---

[134] Para a noção de sujeito coletivo, ver Vozes da Floresta / Ailton Krenak, in: **Youtube**; Página Le Monde Diplomatique Brasil, acesso em 14/01/2026. https://www.youtube.com/watch?v=KRTJIh1os4w

[135] Ver: GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. **Conversas de Arquipélago.** Rio de Janeiro: Pallas, 2023.

[136] Para o termo confluência, ver: BISPO, Nego. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora, 2023.

[137] Acerca do pensamento da ecosofia de Guattari, onde o autor aponta para cartografias de existências que agem nas três esferas do ambiente – subjetiva, social e ambiental – ver: GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

[138] O termo expessitude é usado aqui, neste entre-texto criativo, como uma transcriação do termo site specific para o contexto brasileiro feita pela Prof. Dra. Raquel Garbelotti e Jorge Menna Barreto, buscando refletir as camadas políticas e informacionais que o termo ocupa no contexto da obra, as especificidades internas e externas, as diversas camadas que a posição situada pode nos dispor de múltiplas interfaces. GARBELOTTI, Raquel; BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. **Especificidade e (in)traduzibilidade.** 2004. Disponível em: https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/especificidade-e-intraduzibilidade/. Acesso em: 4 jan. 2026.

modos que aqueles territórios abrigam. Duas experiências: testando o dispositivo diante da dificuldade inicial em conceber a imagem de um mural que representasse um caminho de chinelos perdidos nos vales mineiros, e posteriormente, auxiliando nas etapas de criação da imagem para um novo mural, já com a experiência de uso da ferramenta, aproveitando a ocasião para sua absorção em meu processo criativo.

Ao utilizar o dispositivo de expansão cognitiva, realizei ações direcionadas pela minha intenção ao digitar no *prompt,* coletando experiências empíricas com este processo de manifestação pela linguagem escrita, dados preciosos da pesquisa, de cunho autoetnográficos. Com esses "dados vitais" observamos a reflexibilidade do meu saber-fazer e de meus enunciados/obras, que revelam questões culturais e sociais, além de sistêmicas, dos modos específicos e das experiências subjetivas e relacionais do campo de conhecimento ao qual me encontro, expessituado no contexto autor-obra-sociedade. Coletando e acumulando informações específicas do meio cultural, do pensamento visual e criativo, do tempo e lugares em que vivo, os dados de atos de criação possibilitados pela prática e pela pesquisa artística.

Desterrando o meio

Para termos uma posição e uma narrativa conceitual sobre a escolha do método de relato de experiência da situação específica que o presente texto se encontra, percebendo os temas que ele abarca, a forma de fazer própria do artista, vamos percorrer por onde caminhou a pesquisa que norteou esta escolha. Os métodos contemporâneos da etnografia e seu encontro com o campo artístico, a descrição crítica da obra e do sistema da Arte, o pensamento visual e criador, os modos processuais e a tecnologia. Para nos expessituarmos de forma mais próxima, íntima e em concordância teórica, na tomada de decisão de recriar a experiência.

Buscando suprir a necessidade de publicações em português sobre o tema no Brasil, os autores Jeferson Batista e Suzana Maia (2020), em seu artigo *Reflexões sobre a Autoetnografia*, discorrem a etnografia como uma ferramenta metodológica para a análise qualitativa cultural de grupos sociais, onde escolho aqui, tecer a narrativa deste texto através de experiências pessoais e subjetivas, corroborando desta forma com o desenvolvimento da pesquisa em artes no que tange às especificidades do meu meio em contato com outras linguagens em campo ampliado, demonstrando a análise da manifestação através da prática, e não apenas no dizer da teoria. Para os autores isto gera o equilíbrio entre o mérito estético e as questões sociais; criando, assim, reflexividade de dados de pesquisa para com outros pesquisadores do campo, corroborando com a rede.

Em seu artigo *O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios*, o autor Sílvio Matheus Alves Santos (2017), aponta o uso da memória, da própria experiência de vida, como matéria prima para mapear como funciona a organização das estruturas do sistema de trabalho e revelar o lugar do autor no sistema ao qual ele está inserido, desterrando seus bloqueios, suas vulnerabilidades, potenciais e qualidades, uma introspecção sociológica sistemática, com recordação emocional e subjetiva. Para ele a autoetnografia refere-se à maneira de construir um relato sobre um grupo de pertença a partir de "si mesmo", da ótica de quem escreve – dos fatores vividos, dos aspectos relacionais entre o pesquisador e os sujeitos e objetos da pesquisa, dos fenômenos sociais investigados e da orientação de conteúdo – para descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal, a fim de compreender a experiência cultural.

> "Em suma, e por múltiplas que sejam as perspectivas que adentram ao tema, talvez se possa condensá-las no entendimento de que a autoetnografia é um método de pesquisa que: a) usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar as crenças culturais, práticas e experiências; b) reconhece e valoriza as relações de um pesquisador com os 'outros' (sujeitos da pesquisa) e c) visa a uma profunda e cuidadosa autorreflexão, entendida aqui como reflexividade, para citar e interrogar as interseções entre o pessoal e o político, o sujeito e o social, o micro e o macro" (SANTOS, 2017, p. 221).

Ao observar a manifestação de maneira empírica, para Santos (2017), o autor é um ator social com os dados privilegiados para a compreensão do fenômeno observado, contém a consciência necessária para a situação de pesquisa, por consequência o conhecimento dos efeitos que ocorrem sobre os sujeitos que coabitam e refletem o campo, dados norteadores da pesquisa, com capacidade de colaborar com o meio por seu valor heurístico e por sua profundidade analítica. Que possibilitam realizar críticas mais próximas à realidade buscando contribuir para a teoria, que se constroi em constante movimento, e tornar a pesquisa mais íntima, acessível a todos os níveis possíveis de compreensão, permitindo ao outro explorar experiências compartilhadas ao ponto de vista de compreendê-las, no aspecto crítico e político que lhes constituem, desterrando o relevo das identidades e representações, desvelando o elo entre a dimensão do indivíduo e seus micro processos e as questões para o entendimento de processos macrossociais.

Para realizarmos uma pesquisa qualitativa transdisciplinar relacionamos vários campos de conhecimento para se chegar a um fim destinado. A partir da modernidade a arte começou a trabalhar com o indefinido, o incerto, o inacabado, evidenciando seus processos construtivos e revelando seus meios físicos, desconstruiu suas bases e desmaterializou-se, e no contexto dos

anos 60 e 70, as vanguardas minimalistas e conceituais encontraram na "crise da autonomia da arte" momento oportuno para sair do atelier e buscar no mundo as soluções para às questões que seu o tempo lhes impunham. A obra de arte deixa de ser um "objeto" isolado e passa depender de seu contexto específico e acontece na investigação do processo artístico, o fenômeno, os artistas precisavam investigar o lugar e seus indivíduos, aproximando-se de métodos como o da etnografia e o da cartografia. Mas é a partir dos anos 90, na exaustão do uso de conceitos puramente formais, que os interstícios relacionais ganham força, e na busca no mundo, "real", encontra o Outro, na troca intersubjetiva criada pelo materialismo aleatório da experiência que se manifesta contra o achatamento das identidades e territórios, logo, contra a homogeneização de seus modos, costumes e crenças.

Em pesquisa, precisamos de teorização e produção, nesta premissa os artistas encontram em seus lugares de ação, de vida, os cenários dos "campos da prática artística", que contemplam teorias e práticas de tempos distintos, o que desperta em artistas-pesquisadores uma análise reflexiva de seu lugar dentro desta posição espaço-temporal, refletindo sobre o espírito do seu tempo. Para a autora Sylvie Fortin (2010), em seu artigo *Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística*[139], a "bricolagem" metodológica é uma das possíveis formas que os artistas encontram reflexividades para realização de remontagens e reciclagens destes cenários para compor suas pesquisas. Dada também, à importância da materialidade do processo de criação e sua conexão com a idéia das manifestações que estes cenários da vida artística propiciam, ajudando-nos na observação e compreensão de como o contexto cultural pode ajudar a compreender a produção artística e vice-versa.

A autora aponta que na pesquisa criativa aparece uma dupla exigência: da obra polissêmica e do texto acadêmico, um fornecendo a materialidade e o outro os materiais etno-cartográficos. Um processo em retroalimentação, construindo saberes nos estudos da prática, da materialidade do mundo, observando o que é feito, escutando o que é dito, ativando o sentir dos modos perceptivos e cognitivos em conexão com a irradiação do meio. Fortin (2010) argumenta sobre os estudos auto-reflexivos e a importância da presença da subjetividade do pesquisador na análise do fenômeno para descrição e interpretação das informações selecionadas, e suas devidas atribuições de significações a partir da memória e do imaginário

[139] Publicado originalmente em francês em 2006 e traduzido para o português em 2017 por Helena Maria Melo para publicação na revista Cena n.7. In: FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Melo. Porto Alegre: **Cena**, n. 7, p. 77-88, 2010.

coletivo e individual dos artistas. Assumindo uma postura epistemológica, através da escrita do "eu", que possibilita a conexão entre a dimensão cultural e a experiência pessoal distinguindo o desejo de evocar daquele de representar, "a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si" (FORTIN, 2010, p. 83).

Não seria para a autora apenas a representação dos fatos, mas a evocação e a comunicação de uma nova consciência da experiência vivida, definida pelo caráter de resistência e empoderamento que pode oferecer uma narratividade que se afirma sobre o eixo da experiência sensível e singular. A curadoria e exposição das experiências individuais favorecem a manutenção e manejo do *status quo*, expõem ao jogo da arte as vozes de seus autores/criadores e a existência das realidades múltiplas co-construídas por esta esfera, ganhando alteridade em reflexividade com seus pares de campo na validade da prática como dado de pesquisa. Crítica às meta-narrações e aos meta-temas já sintetizados pelas estruturas de institucionalização do conhecimento.

No processo de unificação natural e na complementaridade do ato de escrever e o de criar (não que eu particularmente sinta onde começa um e onde acaba o outro), surgem os métodos de adaptações criativas da escrita etnográfica não tradicional – "*Creative Analytical Practice Etnography"* - CAPE / "Creative Analytical Process" - CAP[140] – , resultado de processos acerca da ética da escrita sobre o outro na pesquisa antropológica, que contam com a ficcionalização como mecanismo para proteger os indivíduos relacionados na pesquisa, e principalmente, tornar a escrita e a compreensão de seu conteúdo acessível ao grande público, à "massa". Unindo a bricolagem etno-cartográfica do meio à prática de escrita criativa, temos um método que desterra dados e processos cognitivos da pesquisa em artes, com Arte, estendendo a materialidade do fazer poético, dando mais potência à experiência estética na troca com o campo, com os pares de pesquisa, como na citação da autora a uma da máxima de Gaston Bachelard, "a matéria faz chegar a ideia".

Da mesma forma que o trabalho de pesquisa solicita os processos objetivos conceituais, o trabalho de criação artística intervém de maneira produtiva nos processos subjetivos experimentais, que se conectam pelos adros contidos no entre-lugar da consciência intangível

[140] Constituem-se por formas de escrita criativa etnográficas através de romances, prosas, poesias, biografia, dentre outros, que compreendem o ato de escrever como uma ferramenta analítica e experimental, de grande utilidade para a pesquisa qualitativa, não como resultado final, mas por ser um processo de descoberta e análise por si, que permitem ao pesquisador-artista explorar subjetividades e esferas afetivas inerentes ao seu fazer, mapeando vivências e intersubjetividades que outros métodos de coleta e análise de dados tradicionais não conseguem representar. Para mais informações das metodologias CAP e CAPE, veja os artigos apresentados pelos autores Batista e Maia (2020), e Fortin (2010) na bibliografia.

da existência do Ser. Para Fortin (2010) é o momento da racionalidade como imaginário, da razão como sonho e do conceitual como o sensível, e estes fenômenos da existência, podem e devem ser objeto de estudo para uma preocupação concreta e verídica de informações. Dados de campo privilegiados para o estudo e pesquisa de base artística que visam a "inovação" do meio através da reciclagem e bricolagem dos modos de saber-fazer e de enunciar da esfera da Arte. A autora nos lembra que: "Os dados de campo, como qualquer outro material empírico, oferecem ao artista-pesquisador o prazer de um ato de criação colocado sobre eles. Sem isso, eles continuarão mudos" (FORTIN, 2010, p. 86).

Pensando as especificidades da pesquisa em e sobre artes na espessura das camadas de onde nos posicionamos no meio, a autora Iclea Borsa Cattani (2002), em seu artigo *Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa*, argumenta que a arte subordinada ao texto/discurso foge às questões plásticas, materiais, para concentrar-se na temática, ou até mesmo por teorias que não se ancoram na obra de arte, esta, que por seu caráter não-discursivo pode acolher vários discursos, que podem até validá-la, mas não conseguem traduzi-la. A obra possui uma "voz própria", que abarca a "voz" do criador comunicando a expressão subjetiva através do que ele pode fazer na formatividade de seu processo – nas bases teóricas de Luigi Pareyson, e através do ato criador, herança de Marcel Duchamp –; a "voz" relacionada ao espaço de exposição, do meio e do contexto, construindo significações através dos signos que ela revela na recepção do espectador. Tal "voz" é construída por um pensamento visual específico do meio cultural artístico, ela é ontológica, vinda da sensibilidade do olhar, do olho do tempo, que as norteiam.

O pensamento visual, segundo a autora, é um sistema coerente de pensamento, dotado de um modo de expressão próprio, essencialmente não-verbal e inteiramente suficiente que, na etapa de difusão histórico-crítica é transportado pela linguagem para cooperar na construção do pensamento coletivo. A imagem e o raciocínio operando em sincronia para sintetizar a informação, uma realidade única, que acontece por operações em zonas cognitivas distintas no cérebro humano. Esta se expressa através dos formantes da forma e da cor, pela espacialidade dada em seu suporte, independentemente do conteúdo narrativo ou de sua representação com o mundo visível.

Desde os antigos tratados clássicos de normas e cânones, escrituras e cosmovisões de criadores modernos da atual sociedade em que vivemos, as reflexões sobre a arte são marcadas pela linguagem verbal, que hoje vem sistematizando cada vez mais as investigações artísticas através de pesquisas estruturadas. Ela não fala por si só no sistema da arte, ela é intermediada pela linguagem. No ato de desconstrução e reconstrução do objeto de pesquisa artístico que se

delimitam as zonas do pensamento reflexivo, o momento que se estabelece a crítica e a análise dos efeitos e resultados, das condições dadas ao processo, de questionar o limite dos conceitos e teorias sistematizados pelo campo, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo.

Neste ponto a autora enfoca a arte como produtora de conhecimento, e reivindica suas especificidades. O compromisso dos autores com a produção do saber e com o efeito multiplicador de suas reflexões. Como ela bem comunica, a pesquisa em arte e com arte não vem pronta, ela acontece ao acaso, se constrói, se questiona, é aberta, o objeto vai se revelando em sua construção, partindo de seus objetivos e intenções, através de seu arcabouço técnico e hipóteses teóricas. A arte pode ser feita em tudo, com qualquer "coisa", e revelar a forma formada pela ação e inspiração dada pela experiência artística, propiciando o "novo", o que difere do comum, o "único" em sua dualidade. Cattani (2002) aponta que na construção da forma, no "acaso" – seguindo o pensamento de Pareyson – as escolhas estéticas no processo de criação são "conscientes". E, ao enunciar a obra, o discurso do artista criador contém elementos específicos, importantes por serem empíricos do saber-fazer do criador e conter conhecimentos epistêmicos da sua experiência plástica, que irão enriquecer o discurso do artista e desvelar aspectos únicos do fenômeno, podendo-se relacionar a produção artística à história, teoria e crítica da arte, transversalmente a outros campos do saber para obter-se maior escopo científico.

Os fundamentos teóricos são específicos ao seu contexto histórico e social, mesmo que se alimentem do passado, eles estão no presente, na vida real, e representam os grupos, sub-grupos, as classes, a sociedade cultural ao qual estão ligados. Logo, para a autora, eles colaboram para definir o conceito de arte/obra/artista de cada época e grupo social, sua função na construção do espírito da época, corroborando com as ideias sobre os processos etnográficos dos autores citados neste texto. Ter o meio como ponto de partida para a análise e descrição do fenômeno, possibilita a percepção do "corpus teórico" em migração nas eras das sociedades e sua constante criolagem, e a partir deste ponto de partida, fazermos nossas escolhas a partir de nosso entendimento do tempo vivido. Esta escolha pode ser algo que já está em nosso repertório, já mapeado e sintetizado pela teoria, para realizar novas experimentações, criar novos mundos de existência, outras interfaces de comunicação e expressão da subjetividade.

A história nos fala das obras de arte e seu valor estético, mas também nos testemunham seu valor histórico, social, econômico e político de onde foram criadas, nos apontando os jogos das ideologias e identidades sistêmicas entre artistas, comendadores, dos grupos que a

consomem e fazem sua intermediação, transparecendo as especificidades das relações na estrutura do sistema, que é redefinido constantemente pela sociedade em um processo dinâmico através de vários agentes e mídias, pelo mercado, pelo Capital, por segmentos distintos da sociedade. Para entendermos o pensamento visual e sua lógica própria podemos optar por analisar as obras em aspectos formais e técnicos, estéticos, poéticos, em paralelo ao seu contexto histórico e sociocultural em que ele foi criado, a arte como ato resultante de uma modalidade específica de pensamento, o visual. Afinal, "novas formas de fazer acarretam, necessariamente, novas formas de olhar e analisar" (CATTANI, 2002, p.43). E cabe ainda citar Baxandall (2006): "o conceito aprofunda a percepção do objeto e o objeto aprofunda a referência da palavra" (BAXANDALL, 2006, p. 72).

Em seu livro *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*, publicado originalmente no ano de 1986, o autor Michael Baxandall (2006) apresenta a crítica inferencial: "De fato, o que denomino de crítica inferencial funda-se na possibilidade de descrever o objeto a partir de qualquer dos ângulos, na medida em que se criam relações entre eles. A descrição e a explicação se interpenetram constantemente" (BAXANDALL, 2006, p. 72). O autor com seu método, nos explica que para descrever e explicar uma obra precisamos de três eixos, os dados do problema, da cultura, e o dado de análise.

Os termos específicos do problema para constituição da obra, surgem na descrição das diretrizes do encargo que dão origem a sua demanda. Estas diretrizes específicas são dadas pelas circunstâncias e condições locais que estão relacionadas a um caso específico, constituindo os termos gerais do problema da encomenda. Estão relacionados com o meio e a cultura, logo, se complementam nas inferências sobre as causas e fatos da necessidade do encargo da encomenda, e das formas de solução do problema a ser solucionado. Que respondem a uma intenção atrelada a uma função, que é solucionada na oficina do artista, por seus modos de ser em seu campo de prática, no meio do agente. Respondem a materiais, modelos de resolução de problemas específicos do campo, a sua estética, e dão origem a forma final do objeto ou manifestação artística, a solução da forma, logo, o dado de análise, "um objeto destinado a resolver um problema, nas condições de um contexto específico, nos encaminhou a uma sequência de questões que ora se relacionam com fatos individuais, ora com fatos gerais" (BAXANDALL, 2006, p. 72).

Somando-se isto ao autor/criador, a sua racionalidade na resolução dos problemas, a explicação das obras é um modo racional de atingir um fim inferido, na hipótese de que o objeto criado para uma solução determinada, pode-se reconstruir sobre os termos do problema, da

cultura e pelo modo de descrição da obra. Formando uma triangulação de reconstituição analítica por níveis cognitivos em reflexão e racionalização, desvelando o caráter essencial da manifestação artística, sua quididade, sua virtude essencial, o devir da obra, a essência de sua existência, onde o autor é o núcleo, a obra o resultado, a cultura o meio, e o problema a origem. Sobre isto, cabe-nos refletir sobre a frase do autor: "Um dos temas mais profundos de um quadro de qualidade é seu tecido de intenções humanas em geral" (BAXANDALL, 2006, p. 79).

E como o criador dentro de seu campo soluciona os problemas das demandas ou inspirações que lhe inspiram a criar algo original? Novo? Imerso em uma cultura orientada pelo pensamento visual, ele executa um processo de criação, em outra camada cognitiva e subjetiva, a do pensamento criativo. Ele não vem do nada, apesar de contemplar a imaginação, o *insight,* a intuição e a inspiração, ela é um processo humano, emocional e mental, ligado a fatores conscientes e inconscientes, na busca do sujeito coletivo em resolver problemas em vários campos do conhecimento. A criatividade abarca a originalidade, a novidade, ajuda a comunicar, e, por seu caráter transformador, encontra novas idéias e soluções para a vida individual e coletiva, uma capacidade de dar origem a coisas únicas e valiosas. Faz parte da oficina do artista, o modo de operação na busca formalista de operar na materialidade e criar soluções e efeitos, o pensamento do "como" opero o que "vejo".

O estudo da criatividade foi amplamente debatido ao longo do tempo, importantes pensadores colaboraram para a pesquisa do campo, e a partir dos anos 50, podemos citar o psicólogo Joy Paul Guilford (1897-1987) e os conceitos de pensamento convergente e divergente, os *4 P's* de Mel Rhodes (1916-1976) delimitando eixos para compreensão do "eu" potencialmente criativo: pessoa, pressão, processo e produto. Que serviram de base junto a outros pensadores para estudos mais recentes, como a construção dos *8 P's* de Robert J. Stemberg e Sareh Karami (2022)[141], sendo eles: propósito, pressão, pessoas, problemas, processos, produtos, propulsão e público. Os modelos de criatividade da estrutura *Multi-C* de James C. Kaufman e Ronald A. Beghetto (2009)[142], com os tipos de criatividade *mini-c* e *litle-*

[141] Publicado originalmente em inglês: STERNBERG, Robert J.; KARAMI, Sareh; An 8P Theoretical Framework for Understanding Creativity and Theories of Creativity. In: **The Journal of Creative Behavior**, V. 56, Ed. 1, p. 55–78, 2022.

[142] In: KAUFMAN, James C.; BEGHETTO, Ronald A. Beyond Big and Little: The Four C Model of Creativity. **Review of General Psychology**, v. 13, n. 1, p. 1-12, 2009.

c, *pro-c* e *big-c*. As affordances, as possibilidades oferecidas, dos *5 A's* de Vlad P. Glăveanu (2013)[143].

O estudo da criatividade é amplo, e não viso aqui realizar uma pesquisa acerca da criatividade, entretanto, ela nos atravessa assim como o pensamento visual e se torna importante para a construção do relato dos processos que acontecem na construção dos murais, ajuda-nos a compreender o processo de criação na busca da resolução de um problema específico sobre uma condição dada. Dito isto, vale ressaltar este trecho da pesquisadora e professora Stela Maris Sanmartin (2012), em seu livro *Criatividade e inovação na empresa: do potencial a ação criadora*, para adentrarmos ao tema que o relato de experiência criativo irá abordar como foco reflexivo:

> A atividade criativa é intrinsecamente humana, pois apenas o homem livre cria, projetando seu mundo interior sobre o meio, transformando-o e atribuindo valor. O homem resgata o passado, tem consciência sobre o presente e projeta o futuro respondendo a situações ou estímulos não previstos ou não programados. A máquina não tem a capacidade de se surpreender e autoavaliar. A criatividade é potencial e está na mente de quem imagina; contrapõe-se ao predeterminado e exige como critério fundamental a liberdade interior de concepção, ou a indeterminação. A autonomia perceptiva e mental permitirá ir além do aprendido. A criatividade é, antes de tudo, uma atividade estritamente humana e consciente. (SANMARTIN, 2012, p.34).

Desvelamos mais uma camada da pesquisa, a inferência da tecnologia em meu processo criativo e seus reflexos em meu modo de pensamento visual. Como bem retiro da memória, a professora e pesquisadora Lucia Santaella durante sua apresentação na residência no Seminário Poéticas da Criação 2025, com o título *Espaços de Convergência: processos criativos, ecossistemas estéticos e inteligência artificial*, nos alertava para a era da antropotecnia digital, o antropoceno caminhando para sua nova fase. Santaella (2003) em seu livro *Cultura e Artes do Pós-Humano: da cultura das mídias à cibercultura*, relata o seguinte:

> "Dos anos 90 para cá, estamos assistindo a uma revolução que, conforme venho reiteradamente afirmando neste livro, provavelmente, trará consequências antropológicas e socioculturais muito mais profundas do que foram as da revolução industrial e eletrônica, talvez ainda mais profundas das que foram da revolução neolítica. Trata-se da revolução digital e da explosão das telecomunicações, trazendo consigo a cibercultura e as comunidades virtuais. O futuro nos conhecerá como aquele tempo em que o mundo inteiro foi virando digital" (SANTAELLA, 2003, p. 173).

[143] In: GLĂVEANU, Vlad Petre. Rewriting the Language of Creativity: The Five A's Framework. **Review of General Psychology,** [s. l.], v. 17, n. 1, p. 69–81, 1 mar. 2013.

Para a autora, a virada digital não está apenas na possibilidade de converter as linguagens em dados digitais – como a imagem, o texto, o som, em forma de vídeo, música, etc –, mas em compreendermos que é a compreensão destas linguagens que permitem compactar a informação com economia de meios. É o que dá a possibilidade da informação viajar pelo globo e formar redes digitais que conectam indivíduos por *softwares* de navegação ligados a *sites* na internet em um sistema de terminais de computadores. Apesar das redes serem meios de transmissão e interconexões, estes são apenas aspectos envolvidos pelo fenômeno da cibercultura, e para nós, consequentemente a ciberarte. Santaella (2003) pontua questões acerca dos termos desta linguagem, discorrendo sobre algumas especificidades da Arte Interativa, expressão que também vem sendo utilizada para a arte das redes. Refere-se a uma "arte mediada pelo computador que requer a participação ativa do observador para se realizar" (SANTAELLA, 2003, p. 174). O adjetivo "interativo" exprime o fato de que os artistas interagem com as máquinas para criarem interações subsequentes com outros participantes, que irão se relacionar por rotinas pré-programadas em ambientes de interação.

Independente do termo, para a autora, não seria apenas o artista criar ambientes de interação, de colaboração e incorporação para a imersão de um usuário-receptor, já sintetizados pelo sistema, que evidenciam suas condições de emissão e recepção, uma "condição" interativa presente na tradição das artes, desde as expositivas-contemplativas até as artes participativas. Para a professora Lucia (2003), trataria-se também em se dar conta da complexidade da "semio" e "tecnodiversidades" que emergem na sociedade, resultado da "hibridização inextricável dos meios" dada na produção artística, que atualmente compactam ao máximo o armazenamento de informações e as processam em um espaço mínimo, confluindo instantaneamente assim "em pontos densos de tempos e espaços que oscilam entre o visível e o invisível, o material e o imaterial, o presente e o ausente, a matéria e sua virtualidade, a carne e seus espectros" (SANTAELLA, 2003, p. 175).

Ela argumenta que a questão mais fundamental a ser observada está no "salto quântico" que está se dando das tecnologias eletrônicas para as teleinformáticas da era digital. As antigas tecnologias eletrônicas de linguagem introjetaram conhecimentos científicos de habilidades técnicas, como a fotografia estendendo a visão, agora, as cibertecnologias agregam conhecimentos científicos de habilidades mentais. Modos que operamos através da mente, por isto tecnologias da inteligência, chamadas por Santaella (2003) de "máquinas cerebrais", opondo-se às máquinas puramente sensoriais, já absorvidas pelos novos dispositivos através da convergência das mídias. O olho do tempo do terceiro milênio da cosmovisão ocidental é

marcado por meios que lhes são próprios, estão nas novas tecnologias, na hibridização dos ecossistemas com os tecnossitemas, e em constante absorção pelas pesquisas científicas e criações artísticas, com horizontes novos para a cartografia da sensibilidade e sensorialidade, extraindo as propriedades possibilitadas e renovando o repertório artístico.

A computação foi cada vez mais estendendo a capacidade das mídias tradicionais, nas tendências da ciberarte e em sua sistematização, transformando-se continuamente nas descobertas da ciência, até o surgimento das novas manifestações de ciberinstalações. De interações de presença intermediadas de forma imersiva nas teleimersões, no incorpóreo, e também em novos ambientes de interfaces perceptivas e sensoriais completamente virtuais, e hoje até em realidade mista. A autora levanta a questão que muitas tendências integram *softwares* de inteligência artificial, ao exemplo de programa de redes neurais, e quando passamos a usar "*softwares* de vida artificial, salta-se para a arte genética" (SANTAELLA, 2003, 179). Ao expandirmos a consciência ao plano digital estamos com os sentidos apurados, sensíveis, abre-se o terceiro plano de experiência entre corpo-mente-rede, por prolongamentos sensoriais, "próteses corpóreas e mentais expansivas, capazes até mesmo de transmutar nosso sistema nervoso, sensório e cognitivo" (SANTAELLA, 2003, p. 180).

Dadas as confluências de expessitude do caminho percorrido até aqui, adentramos agora ao universo criativo na proposição deste artigo, ao conto da memória, o relato da experiência. O desterro do meio cultiva o solo, deixando-o mais poroso, possível de aglutinar os átomos da conexão intersubjetiva e relacionais ao qual o entre-texto se propõe, enformando a idéia, demonstrando a reflexividade pela globalidade que nossa criolagem nos permite. Um novo arquipélago de existência, repleto de adros e ritornelos, onde circulamos e trocamos com a ecosfera de todo-o-mundo.

<Olá Mundo-Arte>[333] O conto do pé-descalço

Óia, uma coisa que eu gosto mesmo é de criar, desde berço já experimentava a matéria orgânica como forma de expressão, talvez um grito interno da alma querendo dizer que ela está de volta ao corpo-terra. Ver o mundo, sentir tudo isso que está em volta de nós, e trocar, relacionar com meio, os outros bichos da esfera né, que não é redondinha, perfeita, é única como nós, constrói sua forma em seu contato com o universo. Já tem tempo que crio imagens, anos operando as peles de seres humanos com pinturas corporais, ilustrando, dando aula, em paralelo aos outros fazeres que a profissão de artista nos proporciona. Na quarentena, veja só,

meu contato com o meio confluiu outro ser vivo para habitar o planeta. Neste momento da vida, por um convite inesperado depois da experiência de ter pintado algumas paredes internas, fui convidado a pintar uma escola em minha cidade, e daí vieram muitos outros murais, atendendo tanto o estado como a rede privada da indústria e do comércio.

Durante a graduação voltei meus estudos para a noção de lugar, as idéias daqueles ancestrais recentes dos anos 60 e 70, que ganharam força nos 90, e hoje estão ai na esfera da arte. O lugar leva ao tempo né, as pessoas, leva a muitas camadas que evidenciam as relações que surgem naquele contexto. Apliquei estes marcos em marcas na matéria do mundo, buscando através da construção da narrativa da imagem mostrar a própria essência etno-cartográfica dos territórios, colaborando com sua identidade visual, demonstrando ao povo pela imagem o que aquele espaço tem de patrimônios imateriais. E fazendo isto construindo um patrimônio de valor material. Uma Arte Pública que busco sempre alcançar a Esfera Pública.

Era 2024 quando fui convidado, creio eu, pelo contato estético que meus murais causaram no meio, para executar um mural que levasse informação sobre as medidas de segurança que estavam sendo levadas à uma comunidade específica. Logo, sabendo das diretrizes do encargo da encomenda, me voltei ao meio cultural para entender a história do lugar e buscar seus signos, símbolos que representassem o tecido social daquele território. Me deparei com a história dos chinelos perdidos, eles evocam memórias ligadas às famílias migrantes dos anos 1970, que buscavam ouro nos rejeitos da mineração que a cidade produzia, perdendo calçados nesta busca ao garimpar e sendo apelidadas de “pés-de-pombo” pela cor acobreada que ficava em seus pés descalços. Esse cotidiano, próximo às barragens, ganhou novos significados após os desastres de 2015 e 2019. Nesse mergulho surgiu a necessidade de traduzir visualmente a paisagem cultural, mas também o bloqueio diante da complexidade do tema. Em 2025, após o término do primeiro mural, fui convidado para realizar outro em uma nova cidade, dentro do mesmo contexto, com diretrizes semelhantes, mas em outro estágio da vida, o da pesquisa.

Quando me deparei com parte de meu processo de criação bloqueado, estava na época refletindo também acerca de pinturas que surgem no espaço urbano realizadas por empresas ou produtores culturais, que utilizam a tecnologia como suporte para realizar as pinturas, usando imagens da rede e projetando nos espaços de pintura. É, a cibercultura tem seus prós e contras, faz parte do jogo da arte, do sistema. Quando veio o “plim”, opa! Por que não usar a tecnologia para me dar suporte, para fortalecer meu processo de criação. Eu tinha um vale de montanhas, um caminho com chinelos perdidos, o que me faltava eram idéias para compor a harmonização

estrutural da imagem. Um grande amigo me indicou, usa aquela IA de tal empresa, digita assim, assado, coloca umas referências para ela de como você quer formar a imagem, escreve de forma como se fosse ler uma imagem como um historiador da arte, orienta seu pensamento visual como se fosse comandos escritos por um designer, e vai ver qual será o resultado, às vezes ela alucina, tem que aprender a usar.

No primeiro mural, o resultado que minha amiga IA me deu foi o de gerar referências visuais, que colhidas sobre minha orientação, serviram para compor o desenho da imagem final da arte que usei para pintar, um fragmento dela pelo menos. Onde pude alinhar harmonicamente a passagens dos planos e supraplanos da imagem com a construção dos caminhos repletos de chinelos perdidos e pedras espalhadas. Que conectava várias partes da imagem, empena, chão e muro, uma ferramenta funcional para a espacialização adequada da imagem na arquitetura e no espaço do lugar, uma adequação para uma das diversas especificidades do muralismo.

O tempo passou, comecei depois desta experiência de vida, uma outra, a do mestrado, um momento rico da vida, de muitas experiências e desenvolvimento, pessoal e intelectual, que reflete no meio. Quando estava criando a arte do segundo mural, estava paralelamente participando da residência no Poéticas, sobre a IA, sobre o processo da arte e da criação. Como não consigo desassociar os fenômenos da vida, criei utilizando o dispositivo de operação cognitiva na rede da *web* como uma das ferramentas do meu processo criativo.

Após pesquisa de conteúdo e saturação em meu inconsciente daquele contexto, eu já tinha o enredo da narrativa visual, já havia feito a curadoria do mural pensando em uma mediação com o público, que era a função final dos murais, são espaços expográficos onde ocorrem mediações com o público para absorção de informações específicas. Escrevi a história no *prompt*, anexei esboços que criei, meus murais já realizados que dialogam com a mesma estética, de comunicação acessível a todos os públicos, e dali, novamente criei referências visuais para compor o desenho final da imagem.

Em um dado momento da criação, construindo colaborativamente a imagem digitalmente de acordo com as solicitações de novos conteúdos, já conseguia transformar fotografias em artes digitais que seguiam a minha necessidade, acelerando as etapas de criação. Descobri um novo processo criativo em minha mente, um que crio *non-sense* como a fêssora Lucia ensinou, que uso o pensamento visual e criativo em uma nova esfera do habitar, com um novo pensamento programador, capaz de criar novas interfaces, novos meios de comunicar na

nova era que estamos emergindo. Uma esfera ainda em construção. Em constante absorção e mutação.

Referências bibliográficas:

BATISTA, Jefferson; MAIA, Suzana. **Reflexões sobre a autoetnografia**. In: Revista Prelúdios, Salvador, v. 9, n. 10, p. 240-246, ago./dez. 2020.

BAXANDALL, MIchael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros.** Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BISPO, Nego. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora, 2023.

CATTANI, Iclea Borsa. Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa. In: **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas** / organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 35-50. (Coleção Visualidade; 4.)

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Melo. Porto Alegre: **Cena**, n. 7, 2010, p. 77-88.

GARBELOTTI, Raquel; BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. **Especificidade e (in)traduzibilidade**. 2004. Disponível em: https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/especificidade-e-intraduzibilidade/. Acesso em: 4 jan. 2026.

GLĂVEANU, Vlad Petre. Rewriting the Language of Creativity: The Five A's Framework. **Review of General Psychology,** [s. l.], v. 17, n. 1, p. 69–81, 1 mar. 2013.

GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. **Conversas de Arquipélago**. Rio de Janeiro: Pallas, 2023.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

KAUFMAN, James C.; BEGHETTO, Ronald A. Beyond Big and Little: The Four C Model of Creativity. **Review of General Psychology**, v. 13, n. 1, p. 1-12, 2009.

KRENAK, AIlton. Vozes da Floresta / Ailton Krenak. in: **Youtube**; Página Le Monde Diplomatique Brasil, acesso em 14/01/2026. https://www.youtube.com/watch?v=KRTJIh1os4w

SANMARTIN, Stela M. A paisagem: pontos de vista. In: **Criatividade e inovação na empresa:** do potencial à ação criadora. São Paulo: Trevisan Editora Universitária, 2012. p. 35-55.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e Artes do Pós-Humano: das culturas das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Sílvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. In: **PLURAL**, Revista do Programa de Pós -Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241.

STERNBERG, Robert J.; KARAMI, Sareh; "An 8P Theoretical Framework for Understanding Creativity and Theories of Creativity". In: **The Journal of Creative Behavior**, V. 56, Ed. 1, p. 55–78, 2022.

Modelagem 3D: do desenvolvimento tecnológico às IA's generativas

3D Modeling: From Technological Development to Generative AI

João Victor Silva Fernandes (LEENA/UFES/CAPES)

Clara Gnhogi
(LEENA/UFES/FAPES)

Resumo:

O presente trabalho se apresenta como o desdobramento parcial de uma pesquisa de doutorado em paralelo com um projeto de extensão realizado pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA-UFES) que procura, além de aprofundar no estudo técnico e historiográfico da modelagem 3D, entender como o uso das inteligências artificiais generativas podem contribuir com a serialização e desenvolvimento dinâmico de modelos tridimensionais a serem impressos. Assim, este artigo pretende explorar a origem da Modelagem 3D no contexto da Guerra Fria nos Estados Unidos, investigando seu desenvolvimento histórico-científico desde meados do século XX até seus desdobramentos mais recentes. Além disso, buscaremos traçar pontos de intersecção entre a aplicação da Modelagem 3D como técnica de escultura contemporânea ao processo maquínico de incorporação das inteligências artificiais generativas no processo de criação escultórica.

Palavras-chave: Modelagem 3D. Escultura Digital. Inteligências Artificiais Generativas.

Abstract:

The present work presents itself as the partial unfolding of a doctoral research in parallel with an extension project conducted by the LABORATORY EXTENSION AND RESEARCH IN ARTS (LEENA-UFES) that seeks, in addition to deepening the technical and historiographical study of 3D modeling, understanding how the use of general artificial intelligences can contribute to the serialization and dynamic development of three-dimensional models to be printed. This article aims to explore the origins of **3D modeling** within the context of the Cold War in the United States, investigating its historical and scientific development from the mid-20th century to its more recent advancements. Additionally, we will seek to trace points of intersection between the application of 3D modeling as a contemporary sculptural technique and the machinic process of incorporating **generative artificial intelligence** into the sculptural creation process.

Keywords: 3D Modeling. Digital Sculpure. Generative Artificial Intelligences.

Modelagem 3D: o auge da reprodutibilidade técnica?

Como previsto por Walter Benjamin, em seu renomado ensaio "A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica", publicado em 1936, chegaria um momento em que tanto o cinema quanto a fotografia se tornariam indissociáveis na vida cotidiana do cidadão comum, interpondo-o entre o real do virtual, e, desta forma, a arte se apresentaria de maneira mais acessível e desconectada do seu local específico de existência. Benjamin, ainda neste ensaio, argumenta que a aura é a única e irrepetível característica de uma obra de arte original e que se perde durante o processo de reprodução, acarretando consequências irreparáveis para a experiência estética do observador.

No entanto, anos mais tarde, o filósofo italiano Umberto Eco, ao analisar o fenômeno da cultura de massa[144] por meio da análise iconográfica de histórias em quadrinhos em seu livro "Apocalípticos e Integrados", retoma o pensamento benjaminiano com outro viés que não o da perda da aura ou da autenticidade da obra, mas sim o que dela é extraído e incorporado pelo receptor.

> [...] Não é a difusão de um disco da Quinta Sinfonia de Beethoven que a banaliza. Se me dirijo a uma sala de concertos com o intuito de passar duas horas deixando-me embalar pela música, realizo uma banalização da mesma ordem; Beethoven vira tema de assobio. Então, é fatal que muitos produtos culturalmente válidos, difundidos mediante determinados canais, submetam-se à banalização devida não ao próprio produto, mas às modalidades de fruição[145]. [...] (ECO, 1970, p: 65).

Assim, ao evocar o pensamento de ambos os autores, é possível perceber a existência de um paradoxo na presença da arte enquanto um objeto passível de reprodução voluntária ou não, que não se resume à distinção entre arte e não-arte, mas sim na incorporação e tradução

---

[144] Enquanto Eco acredita que a cultura de massa pode afetar positivamente o entendimento dos objetos artísticos e estéticos, outro filósofo italiano, Theodor Adorno, defende que: [...] A arte e o drama, produzidos em massa, tem por objetivo despertar paixões e depois fornecer uma resolução falsa e reconfortante que deixa o consumidor com a sensação de bem-estar incompatível com as realidades da sua vida, afastando as pessoas da arte verdadeira e individualizada, que provoca desconforto e faz pensar. Embora o lucro seja talvez o único objetivo claro dessa indústria, seu efeito era o do engodo da massa, que induzia as pessoas à indiferença política e as tornava vítimas perfeitas do capitalismo e do fascismo[...] (JONES apud ADORNO, 2005, p: 278 e 279).

[145] No livro “Obra Aberta”, Umberto Eco propõe três modalidades de fruição para uma obra de arte: fruição estética; lúdica e didática. A fruição estética é aquela cujo observador aprecia a obra por sua beleza e/ou valor estético, sem se preocupar com seu conceito ou funcionalidade, nesta modalidade a obra é vista como um fim em si. Já a fruição lúdica ocorre quando o receptor se entretém com a obra de arte, tal qual jogos e brinquedos. Neste sentido, a obra pode ser interpretada como um meio para alcançar um objetivo específico. Por fim, a recepção didática é aquela que o receptor utiliza a obra de arte como um instrumento de aprendizado e/ou conhecimento, assim a obra pode ser vista como o receptáculo de uma ideia que independe do seu valor estético.

dos valores estéticos e socioculturais pelo indivíduo que analisa a obra. A fruição de um trabalho artístico, é influenciado pelo contexto histórico e cultural em que ela é produzida e, portanto, recebida, e cabe ao receptor escolher como irá utilizá-la.

Deste modo, para uma melhor compreensão, mais adiante, dos dados obtidos por meio dessa pesquisa, é necessário traçar uma historiografia no que concerne tanto a modelagem 3D e seus *softwares* de criação, quanto da implementação da impressão 3D no meio institucional, industrial, bem como da sua utilização doméstica e recreativa.

É sabido que, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo viveu um período de tensão e incerteza devido à iminência de uma guerra nuclear entre as duas superpotências da época: os Estados Unidos e a extinta União Soviética. Visando obter superioridade científica, que culminaria na corrida espacial dos anos de 1950 e 1960, o governo norte-americano decidiu investir milhões de dólares em pesquisa e desenvolvimento de software para o Secretaria Nacional de Defesa, financiando projetos inovadores em algumas poucas universidades espalhadas por seu território, com o intuito de capitalizar riquezas e recursos humanos, tal qual o Projeto Manhattan na década de 1940[146].

Foi então que, em 1963, o engenheiro de computação Ivan Sutherland, enquanto aluno de doutorado do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), foi convocado pelo Sistema de Defesa Estadunidense para desenvolver o Sketchpad, um dos primeiros programas a permitir a criação de objetos tridimensionais em um computador a partir do entrecruzamento de linhas, arcos e círculos bidimensionais. Os segmentos de retas que constituíam um trabalho no Sketchpad, tinham que necessariamente compartilhar um ponto em comum, assim como na geometria Euclidiana, o que culminou na simplificação das formas de objetos complexos expressos em uma tela de apenas sete polegadas. Mesmo algumas limitações espaciais e de processamento que contribuíam diretamente para uma experiência rígida e automatizada, o programa foi um marco na história da computação gráfica, tanto no que diz respeito à interface da área de trabalho quanto nos periféricos utilizados pelo "artista".

Composto por um monitor fotossensível de 1024 x 1024 *pixels*[147], uma caneta óptica que emitia sinais em infravermelho que possibilitava desenhar diretamente na tela do

[146] O Projeto Manhattan foi um projeto de pesquisa e desenvolvimento durante a Segunda Guerra Mundial, liderado pelos Estados Unidos em solo norte-americano na cidade de Los Alamos, Novo México, que resultou na criação das duas bombas atômicas liberadas no Japão em meados de 1945. Tal projeto contou com a participação de inúmeros físicos de relevância mundial, como Robert Oppenheimer, líder do projeto; Albert Einstein; Niels Bohr e muitos outros.

[147] Ponto luminoso do monitor que, juntamente com outros do mesmo tipo, forma as imagens na tela; ponto.

computador e uma série de teclas de comando organizados em uma espécie de teclado, o *Sketchpad* foi desenvolvido a princípio como um projeto de integração da criatividade humana em associação à resposta lógica do supercomputador *Lincoln TX-2*, no MIT. Devido ao seu enorme poder de processamento de dados com aproximadamente 320 kilobytes de memória central, e com quase 1000 pés (0,3 km) quadrados de área (aproximadamente 93 metros quadrados), diferentemente dos modelos mais "básicos" presentes outras instituições de ensino, o *Lincoln TX-2* era capaz de obedecer em tempo "real", ainda que com um pequeno atraso, todos os comandos dados pelo projetista na prancheta de trabalho, inclusive rotacionando o objeto em 360 graus, possibilitando o espelhamento perfeito do desenho já efetuado. Capaz de desenvolver estruturas complexas ainda que de maneira linear, o *Sketchpad* é considerado um dos primeiros softwares de sistemas CAD[148] *(Computer-Aided Design)* pois permitia a criação de desenhos técnicos e gráficos em um ambiente digital interativo, assemelhando-se aos softwares de computação gráfica atuais voltados para a fabricação de objetos mecânicos, como o *Autodesk Fusion 360*; *AutoCAD* e tantos outros.

No entanto, devido ao seu tamanho avantajado e alto custo de manutenção, computadores semelhantes ao *Lincoln TX-2* eram de uso exclusivo do poder público institucional e de empresas e corporações multimilionárias como a GM (*General Motors*), 1964, em parceria com a IBM[149], atesta seu pioneirismo na área de engenharia automobilística ao desenvolver e incorporar em seus projetos o DAC-1 (*Design Augmented by Computer*), com o intuito de otimizar e agilizar o processo de produção e design de carrocerias e chassis.

O DAC-1 assim como o *Sketchpad*, permitiu a partir de uma série de comandos tácteis associados a cálculos matemáticos instantâneos a montagem e a visualização digital, peça por peça, de veículos antes mesmo da prototipagem dos modelos, bem como a resolução de possíveis problemas mecânicos. Assim como o programa desenvolvido pelo pesquisador do MIT, o DAC-1 possuía periféricos e uma tela sensível ao toque de uma caneta iluminada que

[148] O Sistema CAD (*Computer-Aided-Design*) é uma série de *softwares* utilizados para criar, modificar, analisar ou otimizar um projeto, seja ele mecânico, arquitetônico, elétrico, etc. Estes softwares possibilitam a abolição do papel e da caneta, tornando o processo mais eficiente e preciso, além de simularem o desempenho e a funcionalidade do arquivo projetado, ajudando na identificação de falhas antes mesmo da fabricação ou construção dos protótipos.

[149] A IBM (I*nternational Business Machines Corporation*) é uma empresa multinacional norte-americana de tecnologia da informação, fundada em 1911, sendo uma das maiores e mais antigas empresas de tecnologia do mundo, responsável por muitas inovações importantes no ramo computacional, como o desenvolvimento do primeiro computador pessoal (PC), o IBM PC, em 1981. A empresa também é conhecida por suas pesquisas em inteligência artificial, supercomputação e blockchain (tecnologia de registro distribuído que permite o armazenamento e compartilhamento seguro de informações entre várias partes, sem a necessidade de um intermediário centralizado), entre outras áreas. Atualmente, a IBM oferece uma ampla gama de serviços e soluções de tecnologia para empresas e governos em todo o mundo.

se seccionava em uma série de pequenos quadrados cujas interseções mapeavam o movimento realizado pela mão do artista. Sua capacidade de representação imagética assemelhava-se mais ao movimento analógico do papel, sendo possível elaborar desenhos contínuos sem a necessidade de traçar segmentos de retas que partissem de um ponto em comum, o que contribuiu para uma experiência mais lúdica e artística. Porém, era necessário que se realizassem diversas impressões em papel do projeto em desenvolvimento a fim de conferirem manualmente o resultado obtido pela máquina. O DAC-1 foi utilizado pela montadora norte-americana até o final dos anos de 1960, quando um novo presidente desativou o sistema e desmembrou a equipe que havia trabalhado nele.

Na virada da década de 1960 para 1970, surgiram em alguns estados dos Estados Unidos, especialmente na Califórnia, pequenas *startups*[150] de tecnologia visando reduzir os custos e os componentes eletrônicos que compunham o interior dos computadores, tornando-os mais potentes, leves e acessíveis ao grande público. Entusiasmado com o sucesso de sua invenção nos laboratórios do MIT, Ivan Sutherland se juntou a seu companheiro de pesquisa e amigo David Evans, e em 1968 fundaram a primeira empresa voltada para gráficos 3D, a Evans & Sutherland. A empresa surgiu com o intuito de produzir *hardwares*[151] capazes de suportar a enorme demanda de processamento de dados oriundos de projetos experimentais em desenvolvimento, cada vez mais complexos, tais como o *Utah Teapot*[152] (1975) e a *Animated Computer Hand*[153] (1972), ambos produzidos por alunos de pós-graduação de Ivan Sutherland na Universidade de Utah.

O *Utah Teapot,* ou apenas Bule de Chá de Utah (1975) foi um modelo experimental desenvolvido pelo doutorando Martin Newell na Universidade de Utah que se tornou um objeto mundialmente referenciado dentro da comunidade de design gráfico pelo pioneirismo estrutural ao se valer de geometria avançada (Curva de Bézier)[154] na construção de um objeto banal e de uso cotidiano. A escolha pelo bule de chá se deu de maneira inusitada a partir da

[150] Startup é uma empresa em estágio inicial que busca desenvolver um modelo de negócios escalável e repetível, geralmente com base em tecnologia. Essas empresas geralmente têm uma equipe reduzida e operam em um ambiente de incerteza, buscando validar suas ideias e produtos no mercado.
[151] Parte ou componentes físicos que constituem um computador ou dispositivo eletrônico.
[152] Primeiro objeto ordinário construído digitalmente com desdobramentos nas áreas de animação e topologia do objeto.
[153] Primeira experiência de animação 3D desenvolvida em um software próprio para tal.
[154] As Curvas de Bézier são, a grosso modo, um conjunto de pontos dispostos em um plano cartesiano que, ao se encontrarem, formam pequenos quadriláteros regulares ou não, que resultam no mapeamento de uma determinada superfície. Essa técnica é amplamente utilizada na criação de esculturas digitais, uma vez que a organização dos conjuntos de polígonos é fundamental para a otimização e "polimento" do modelo final. Quanto mais organizados forem os conjuntos de polígonos, sem grandes angulações, mais refinado será o resultado final.

sugestão de sua esposa, Sandra Newell, enquanto compartilhavam uma refeição, uma vez que para a obtenção do título de PhD, Martin precisava demonstrar de maneira prática e sucinta a construção digital de um objeto familiar e de fácil associação.

Logo após o jantar, Martin fez um esboço à mão em papel quadriculado e, em seguida, retornou ao laboratório da universidade para começar a criar o bule de chá. Ele utilizou a extrusão de polígonos simples e regulares como base para sua modelagem. A topologia do modelo, assim como a do objeto de referência, apresentava curvas (pontos de sela[155]) e furos. Essas características contribuíram, naquela época, para a realização de experimentos gráficos, incluindo testes de renderização em materiais simulados. O objetivo desses experimentos era estudar as projeções e emissões de luz e sombra, bem como o comportamento dos materiais aplicados, já no contexto de animações 3D, que ganharia seu primeiro exemplar três anos antes no mesmo laboratório.

Para um jovem ou até mesmo um adulto, acostumados com o alto nível de detalhamento gráfico que beiram a taticidade alcançadas na atualidade de filmes - tanto das produtoras de animação digital tal qual a *Pixar*, a *Dreamworks* e a *Illumination*, quanto às desenvolvedoras de jogos AAA[156] como Death Stranding de Hideo Kojima - ao tomarem conhecimento do primeiro experimento envolvendo esta tecnologia, podem sentir uma certa estranheza e até mesmo um tipo de desconforto visual. Porém, em 1972, no laboratório de artes gráficas da Universidade de Utah, os alunos Edwin Catmull e Fred Parke produziram uma animação em curta-metragem que buscava simular movimentos distintos da mão humana, como o ato de abrir e fechar por meio da contração e extensão dos dedos, a partir da digitalização de uma escultura real e fórmulas matemáticas descritas em um software desenvolvido exclusivamente para este propósito.

Durante a elaboração do clipe, Catmull reproduziu sua própria mão em gesso e a dividiu em aproximadamente 350 triângulos e polígonos interligados por seus vértices. Com o intuito de acelerar o processo de transmissão do meio real para o digital, foi utilizado um scanner 3D de toque no mapeamento dos pontos de intersecção das figuras geométricas desenhadas na

[155]A grosso modo, os pontos de sela são definidos como a curvatura gerada em um gráfico a partir da junção de um grupo de polígonos por meio de seus vértices, que quando combinados com as Curvas de Bézier, eles são capazes de projetar objetos orgânicos e dinâmicos digitalmente, a partir de formas geométricas simples.

[156]Na indústria dos games a sigla AAA (triple-A) surge em meados da década de 2010 para designar jogos produzidos ou distribuídos por empresas mormente compostas por grandes equipes de desenvolvimento e detentoras de orçamentos milionários como a Microsoft 343 (franquia Halo); Santa Monica Studios (franquia God of War) e a Rockstar (franquia GTA e Red Dead Redemption)

topologia do objeto. Deste modo é possível observar no experimento a existência de três etapas que constituem o objeto final:

- A mão desencarnada elaborada a partir da ligação de vértices e arestas dos triângulos e polígonos presentes no modelo tridimensional;
- A inserção cores, luzes e sombras com o intuito de torná-la mais próxima do modelo, porém sem grandes níveis de detalhamento;
- Com a animação finalizada, são inseridas luzes e sombras que emulam o comportamento do modelo orgânico, em movimentos rotacionais e em gestos simples como o de contração e indicação, bem como uma vista interna do objeto modelado.

Ao compararmos o comportamento estrutural de ambos os modelos, tanto o de 1972 quanto o de 1975, é possível perceber algumas diferenças que vão além do objeto e da natureza de suas representações. Tomando como base o Bule de Chá de Utah, podemos observar que, embora Newell estivesse representando um objeto curvilíneo a partir de formas geométricas planas, os princípios geométricos utilizados pelo modelador (Curvas de Bézier e Pontos de Sela) conferiam ao objeto uma sensação de suavidade e polidez em sua superfície, o que não ocorre na mão de Catmull. Por sua vez, embora a mão cumpra seu papel de representar fielmente uma mão humana, devido às centenas de triângulos com diferentes aberturas e angulações, o objeto apresenta uma característica irregular e até mesmo pontiaguda em alguns casos. Contudo, esta decisão não se deu de maneira ocasional e/ou arbitrária, mas sim por escolha, uma vez que nos é apresentado, ao final da animação, um rosto feminino, que, mesmo elaborado digitalmente, preserva todas as características presentes no modelo original.

Escolhida para ser representada digitalmente, a esposa de Fred Parke, um dos membros da equipe, teve seu rosto dividido em seções quadriculadas desenhadas com tinta preta com o intuito de assegurar a fidedignidade no momento de escanear os pontos e movimentá-los na produção digital. Esse processo rudimentar, apesar de simples, foi fundamental para o desenvolvimento da tecnologia de captura de movimento e expressões faciais de atores em filmes, séries e jogos utilizados até hoje. A técnica conhecida como *Motion Capture*, ou *MoCap*, é amplamente utilizada pela indústria do entretenimento para criar personagens digitais que se movem e se comportam como seres humanos reais. Com a captura dos movimentos e expressões faciais de um ator ou atriz, os dados são processados e transferidos para um modelo digital, criando uma animação realista que passa por vários processos de

tratamento, recebendo cores e texturas, resultando em uma diminuição na utilização dos efeitos práticos e de próteses e aumentando consequentemente o repertório e diminuindo os custos das produções.

Com os resultados obtidos a partir destes protótipos de animações 3D, algumas cenas do curta produzido na Universidade de Utah foram incorporadas ao suspense de ficção científica *FutureWorld,* de 1976. No longa dirigido por Richard T. Heffron, uma empresa multimilionária, tal qual em Metrópoles, que controla a civilização não pelo uso indiscriminado da força, mas sim pelo uso desmedido da tecnologia e de todas as comodidades e prazeres que ela proporciona. Embora uma análise de *FutureWorld*, sob a perspectiva contemporânea no que diz respeito aos recursos visuais, possa parecer equívoca ou datada, a crítica feita naquela época pelo filme levanta sérias questões sobre o uso da tecnologia associado ao entretenimento de massa e os possíveis danos irreversíveis às práticas interpessoais, assim como à desumanização do ser humano, tornando-o suscetível a práticas pouco ou amplamente condenáveis pela sociedade, amplamente fomentadas por aplicativos e redes sociais.

Após o sucesso revolucionário de *FutureWorld* ao final da década de 1970, diretores da então chamada Nova Hollywood[157], em especial George Lucas e Steven Spielberg, passam a incorporar em suas produções, além dos já referidos efeitos práticos, locações em maquetes, animatrônicos[158] e animação em *stop motion*, efeitos digitais produzidos em computador, como vistos nas projeções holográficas em planos da Estrela da Morte[159] e nos sabres de luz presentes em Star Wars: Uma Nova Esperança, de 1977. Deste ponto em diante, a modelagem 3D/efeitos

[157]A chamada Nova Hollywood ou Renascença Hollywoodiana foi um movimento cinematográfico que se iniciou em meados da década de 1960 e se estendeu até o começo dos anos 1980. As produções cinematográficas deste período ficaram marcadas não apenas pelos seus grandiosos orçamentos, mas também pela visão artística dos diretores, que buscavam romper com as convenções do cinema clássico estadunidense, pautado principalmente em filmes musicais e romances de época. Esse movimento foi impulsionado pela liberação dos costumes e pela crítica social e política que se intensificou na época. Fazem parte do "hall da fama" diretores como Francis Ford Coppola (O Poderoso Chefão), Martin Scorsese (Taxi Driver), Steven Spielberg (Tubarão), Stanley Kubrick (2001: Uma Odisseia no Espaço), George Lucas (Star Wars) e muitos outros.

[158]Objetos animatrônicos podem ser definidos, de forma geral, como o equivalente moderno às marionetes de madeira utilizadas em peças teatrais. Eles podem pertencer aos cenários como pequenos animais ou plantas que simulam movimentos naturais, ou serem utilizados como fantasias mecânicas capazes de reproduzir, dadas as circunstâncias, o movimento do ator que a veste. Esse tipo de "figurino" foi amplamente utilizado não apenas em produções hollywoodianas, mas também em jogos eletrônicos que efetuavam capturas de movimento, como na franquia *Mortal Kombat*.

[159] Estação espacial planetária fictícia pertencente ao Império Galáctico com enorme poder destrutivo. Na história original, tal armamento é capaz de destruir planetas interior, como no também fictício planeta Alderan.

digitais, ou apenas *CGI*[160] e o cinema *Blockbuster*[161], se tornaram indissociáveis e cada vez mais dependentes desta forma de representação artística. Assim, é possível afirmar que tanto o *Utah Teapot* quanto a *Animated Human Hand* foram fundamentais, guardadas as devidas proporções, para o avanço do cinema. Isso pode ser visto no sucesso de Tron, primeiro filme a se passar em um mundo digital completamente amparado pelos recursos tecnológicos existentes na época, bem como no crescimento e surgimento de outras áreas do entretenimento de massa, como o aprimoramento dos vídeos games e dos estúdios de animação digital, como a *Pixar*, co fundada por Edwin Catmull e financiada por Steve Jobs entre o final da década de 1970 e começo de 1990.

Ainda na década de 1990, a transição entre as gerações de consoles de videogame provocou uma mudança de paradigma na indústria dos games, impulsionando o avanço das técnicas artísticas aplicadas à modelagem 3D, o que alterou tanto a percepção do público em relação à tecnologia em desenvolvimento quanto as possibilidades inerentes a ela. A bidimensionalidade, que dominava o universo dos jogos, exemplificada por clássicos como Super Mario da Nintendo e Sonic da Sega, começou gradualmente a ser substituída por gráficos tridimensionais em mundo aberto simples, compatíveis com os hardwares disponíveis na época, porém densamente povoados e ricos narrativamente. Essa nova abordagem não apenas transformou a experiência visual, mas também colocou o jogador como parte integrante da aventura, como observado em títulos inovadores como DOOM e Tomb Raider. Esses novos modos de experimentação virtual abriram caminho para uma era de desenvolvimento e jogabilidade que continua a se perpetuar e evoluir até os dias atuais.

A modelagem 3D e o uso de inteligências Artificiais generativas no processo de criação

Mediante a evolução da modelagem 3D e a crescente demanda por novos objetos de consumo, a indústria do entretenimento — onde se destacam os grandes estúdios de filmes, série e games — começou a explorar novas fronteiras criativas, onde se passou a priorizar cada vez mais o volume do que na qualidade das obras produzidas. Foi nesse contexto que surgiram tecnologias emergentes que prometiam agilizara o processo de design e de refinamento de determinados produtos. A partir de meados de 2019, com a chegada das primeiras inteligências

[160] *CGI* é uma sigla em inglês para o termo Computer Graphic Imagery, ou apenas Imagens Criadas por Computado.

[161]O termo, que pode ser traduzido para o português como "arrasa quarteirão", é uma categoria de filmes que se voltam para o lado comercial e do marketing, geralmente apoiados em histórias com baixa relevância intelectual, porém de alto investimento, capazes de arrecadar bilhões de dólares em bilheteria, como nos casos de Avatar (2009) e Vingadores: Ultimato (2019).

artificiais generativas, a classe artística se deparou com um novo modelo de produção visual, pautado na repetição de padrões e resultados instantâneos. Tal transformação reacendeu o debate proposto por Walter Benjamin na década de 1930 sobre a reprodução em massa de obras de arte, sobrepondo o pensamento benjaminiano ao novo paradigma contemporâneo, questionando o papel dos artistas humanos na era da produção artística no meio digital. Porém, à época, tanto artistas quanto pesquisadores tratavam com certo desdém os resultados obtidos por meio de softwares e aplicativos como Midjourney, Dream Studio e Dall-E 2 por sua natureza genérica, repetitiva e carente de qualquer "aura" ou expressividade criativa devido às variáveis preestabelecida em seu código-fonte.

Com o passar dos meses, especialmente durante a pandemia da Covid-19, durante a primeira metade de 2020, esse cenário passou por significativas transformações. O isolamento social acelerou a busca por conteúdos digitais de consumo rápido, levando empresas como Tiktok, Instagram e Kwai, a expandirem massivamente seu portfólio de filtros e editores de fotos e vídeos. Esse movimento não apenas intensificou a demanda por novas experiências visuais, mas também abriu espaço para que as inteligências artificiais generativas deixassem de ser vistas apenas como experimentos rudimentares e passassem a integrar, ainda que de forma incipiente, os fluxos criativos em setores pontuais da indústria cultural.

É nesse cenário que os serviços de streaming ganham maior notoriedade e passam a incorporar em seus catálogos, gradativamente produções, que, anteriormente, seriam destinadas aos cinemas, exigindo dos profissionais cada vez mais agilidade e rapidez na conclusão dos trabalhos, o que resultou em um efeito rebote inesperado para a indústria. Em 2023, uma greve generalizada envolvendo atores e roteiristas e artistas de efeitos especiais paralisou Hollywood por quase seis meses devido demissões em massa, aumento significativo da carga de trabalho e baixa remuneração. Uma das pautas amplamente debatidas pelos grevistas era o uso indiscriminado e muitas vezes obrigatório de IA's generativas por parte dos estúdios hollywoodianos na criação e adaptação de roteiros, o que causou o enlatamento das produções.

Contudo, é importante destacar, que antes mesmo da popularização das chamadas inteligências artificiais generativas, tecnologias baseadas em IA já permeavam nosso cotidiano de forma quase invisível. Exemplos notáveis podem ser observados nos videogames, onde mecanismos de inteligência artificial — ainda que pré-programados — desempenhavam papel

fundamental na criação de experiências imersivas e lúdicas. Quem nunca se deparou com a dificuldade de decifrar os padrões de ataque de um "chefão" em qualquer Soul's Like[162]? Ou ainda, não se impressionou com a ambientação vívida em *Red Dead Redemption 2*, em que um cachorro NPC[163] passa diariamente pelo cemitério local para deitar-se sobre a cova de seu dono assassinado, retornando para casa ao entardecer? Da mesma forma, em *Death Stranding*, fenômenos ambientais como a chuva temporal interferem no ciclo de vida da vegetação, que cresce e morre quase instantaneamente. Esses detalhes, muitas vezes despercebidos pelos jogadores mais atentos, são frutos de sistemas de IA aplicados à construção de narrativas e cenários dinâmicos.

Assim, a pergunta que se coloca é: o que de fato mudou? Se anteriormente os módulos de IA estavam presentes de forma implícita, mas de certo modo "acobertado" pelas densas camadas de programação sustentando experiências interativas, hoje ela ocupa um lugar de ação e protagonismo, assumindo a autoria parcial ou total de conteúdos visuais, criativos e até mesmo científico. A diferença crucial não está apenas no aperfeiçoamento técnico da máquina em si, mas no deslocamento do papel da IA: de ferramenta coadjuvante, mormente associada ao poder computacional de hardware e de processamento a agente criador tanto de produtos por terceiros quanto por empresas, gerando debates não apenas sobre estética e autenticidade, mas também sobre autoria, ética e o futuro das práticas artísticas e culturais

Neste sentido, alguns artistas digitais viam na modelagem 3D o último bastião da criatividade humana frente ao avanço das máquinas no campo artístico, sobretudo pela extrema complexidade envolvida tantos nos processos manuais quanto na conversão de textos ou imagens bidimensionais em objetos tridimensionais dotados de geometria precisa e texturas realistas. Essa dificuldade técnica funcionava como uma barreira que preservava, em certa medida, a primazia da intervenção humana no processo criativo. Contudo, em meados do primeiro semestre de 2025, a empresa chinesa de tecnologia Tencent Hunyuan lançou gratuitamente a inteligência artificial batizada *Vincent 3D*, que, em certa medida, seria capaz

[162] Um soulslike é um subgênero de videogames de ação e RPG que se inspira diretamente na fórmula criada pela série Dark Souls (e outros jogos da FromSoftware, como *Demon's Souls*, *Bloodborne* e *Elden Ring*). Esse tipo de jogo não é definido por uma única mecânica, mas sim por um conjunto de características recorrentes, entre as quais se destacam: Alto nível de dificuldade e punição; sistema de progressão arriscado, combate metódico e estratégico, level design interconectado, narrativa indireta e atmosférica, checkpoints limitados e chefes de difícil combate.

[163] NPC é a sigla em inglês para *Non-Playable Character*, que em português pode ser traduzida livremente como "personagem não jogável".

de transpor as dificuldades acima mencionadas. Essa nova inteligência artificial generativa possibilita a geração automática e quase instantânea de modelos escultóricos simples ou altamente complexos, com altas taxas de acerto e fidelidade antes tidas como inalcançáveis.

Embora ainda apresente limitações de funcionamento visto o pouco tempo de operação, o *Vincent 3D* já se mostra uma ferramenta promissora e seu aperfeiçoamento tem sido debatido por modeladores 3D nas redes sociais, principalmente como ferramenta auxiliar na geração de protótipos que podem retrabalhados e refinados em softwares de modelagem 3D, como *Blender* e *ZBrush*. A integração entre inteligências artificiais generativas e programas tradicionais de escultura digital abrem novas espaço para novas experimentações, permitindo que artistas e designers otimizem o processo de desenvolvimento, conciliando a rapidez e eficiência da IA com a sensibilidade estética e o controle detalhado proporcionados pelas ferramentas manuais de modelagem e o tato humano.

Com uma interface semelhante à de outras plataformas de IAs generativas, o site da desenvolvedora chinesa que comporta o *Vincent 3D* apresenta múltiplas informações e janelas flutuantes que exibem as funcionalidades da ferramenta, assim como os trabalhos recentemente produzidos na plataforma. No entanto, apesar de demonstrar bom funcionamento, o sistema encontra-se disponível apenas em chinês, o que torna necessária a utilização de recursos de tradução automática oferecidos pelos navegadores para garantir a acessibilidade mínima aos usuários ocidentais.

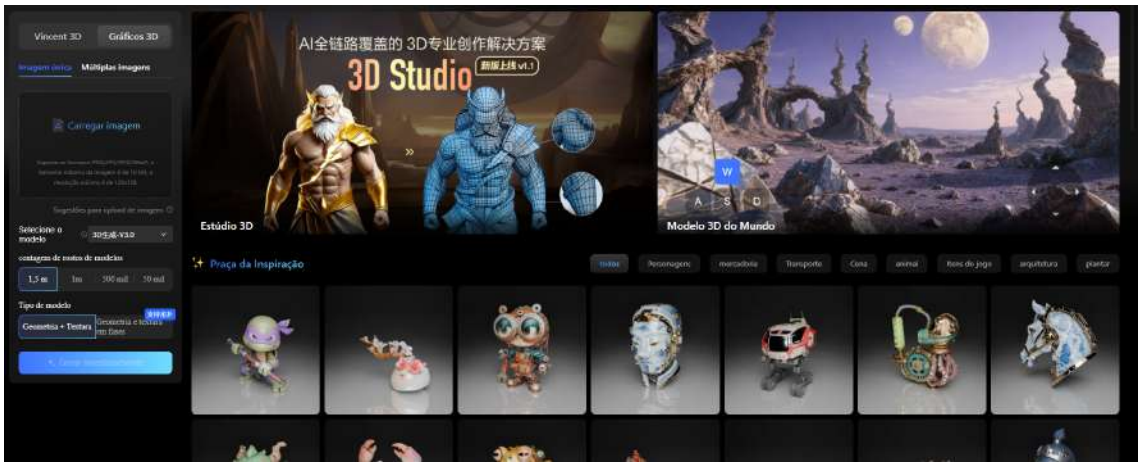


Figura 1: A interface do Websitem. Fonte: Arquivo pessoal

A obtenção de objetos tridimensionais a partir do *Vincent, 3D* é uma tarefa extremamente simples e intuitiva, cujo primeiro passo consiste na seleção do tipo de leitura

que a software irá realizar. Tais comandos estão localizados na barra de navegação à esquerda do usuário. Até o momento a plataforma disponibiliza dois modos de conversão, sendo um por fotografias e o outro por comandos textuais. Na conversão por imagem, o sistema permite apenas o uso de uma fotografia por vez, ao passo que a conversão via se restringe a um *prompt* breve, limitado a 150 caracteres. Em ambos os casos, o *Vincent 3D* irá 'alucinar' de maneiras diferentes produzidos variações distintas provenientes do mesmo comando.

Porém, mesmo com todas as praticidades que o *Vincent 3D* e outras inteligências artificiais generativas têm a capacidade de proporcionar aos seus adeptos, seu uso indiscriminado pode gerar danos ambientais, a longo prazo, irreversíveis, visto a demanda crescente por hardwares mais poderosos e consequentemente menos duráveis, aumentando o volume de lixo eletrônico muitas vezes descartado de maneira incorreta. Outro problema que devemos nos atentar é consumo exagerado de recursos hídricos tanto para resfriamento dos Centros de dados das grandes corporações tecnológicas quanto para a produção de energia elétrica, como apontado estudo publicado em março deste ano pelos pesquisadores George Kamiya e Vlad C. Coroamă, intitulado Data Centre Energy Use: ''Critical Review of Models and Results''. Neste artigo, os autores discorrem sobre o aumento exponencial no consumo de energia pela nova geração de GPU's e chips de processamento. Suas projeções matemáticas apontam que em 2030 o consumo de energia elétrica subirá quase 70% em relação aos dados obtidos em 2023, podendo haver racionamento e/ou falta de eletricidade nas regiões próximas aos Centros de dados, devido à necessidade cada vez maior de arrefecimento dos servidores para que se mantenha desempenho.

Referências

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. Porto Alegre, RS L & PM Editores, 2018.

DANTO, Arthur C. Pop Arte e Futuros Passados. In Após o Fim da Arte. Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo, SP: Editora Odysseu, 2006.

ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1970.

_____. Obra aberta, forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, Tradução Giovanni Cutolo. 8 ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

FISCHER, Ernest: A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro, RJ: Editora LTC, 1982

GOMBRICH, Ernest. História da Arte. Rio de Janeiro, RJ: Editora LTC, 2000.

JONES, Gerard. Homens do Amanhã: Geeks, Gângsteres e o Nascimento dos gibis. São Paulo, SP: Editora Conrad, 2006.

JUNG, Carl. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro, RJ: Editora HarperCollins, 2016

REVEZ, José Manuel e Santos Silva Garcia. ESCULTURA DIGITAL CONTEMPORÂNEA. Tese de Doutorado – Universidade de Lisboa. Lisboa. 2016.

SCHUCH, Violeta Ferlauto. DESIGN DIGITAL E MODELAGEM TRIDIMENSIONAL: O CENÁRIO 3D COMO INTERFACE DE INTERAÇÃO. Trabalho de Conclusão de Curso – UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Pelotas. 2011.

SILVA, João Castro: Reflexões sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual. Lisboa, Portugal: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), 2021. STUDIOS, Pixar Animation. Our Story. Pixar.com, 2022. Disponível em: . Acesso em: 3 de outubro de 2023.

TEODOROSKI, Pedro Clark. CRIAÇÃO DE PERSONAGENS 3D PARA JOGOS, ETAPAS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO. Trabalho de Conclusão de Curso – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Florianópolis. 2016.

WITTKOWER, Rudolf: A Escultura. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2001.

Alianças Cosmopolíticas: agenciamentos diplomáticos entre os campos da arte e da ciência

Cosmopolitical Alliances: diplomatic arrangements between the fields of art and science

Fernanda de Souza Oliveira (CAPES/Unicamp)
Cesar Baio (Unicamp)

Resumo:
Este texto tem por objetivo apresentar uma investigação sobre as possíveis contribuições dos artistas visuais para os campos da ciência e da tecnologia a partir do relato de experiência de uma artista inserida em um laboratório de microbiologia amazônico. A discussão levantada se apoia na proposição cosmopolítica de Isabelle Stengers, para pensar as complexas relações que envolvem a troca de conhecimento de áreas aparentemente divergentes – como a arte e a ciência. Tomam-se como base para esse estudo os conceitos operatórios das poéticas visuais e dos processos de criação como potência estética que permite construir alianças cosmopolíticas, que são articuladas para expandir as fronteiras disciplinares na produção de conhecimento e se utilizam das cosmopolíticas amazônicas para reconfigurar as fronteiras entre arte, ciência, tecnologia e imagem.

Palavras-chave: Arte. Ciência. Tecnologia. Imagem. Poéticas Visuais. Cosmopolítica. Amazônia.

Abstract:
This text aims to present research on the possible contributions of visual artists to the fields of science and technology based on the experience of an artist working in an Amazonian microbiology laboratory. The discussion raised is based on Isabelle Stengers' cosmopolitical proposition, to think about the complex relationships that involve the exchange of knowledge in seemingly divergent areas—such as art and science. This study is based on the operational concepts of visual poetics and creative processes as an aesthetic power that allows for the construction of cosmopolitical alliances, which are articulated to expand disciplinary boundaries in the production of knowledge and use Amazonian cosmopolitics to reconfigure the boundaries between art, science, technology, and image.
Keywords: *Art. Science. Technology. Image. Visual Poetics. Cosmopolitics. Amazon.*

Introdução

Ao se tratar de processos criativos de artistas, é necessário adentrar diversas camadas do fazer íntimo de sua produção poética. Este é o pensamento que dita o tom deste artigo, onde o texto é construído como um exercício prático do fazer de uma artista pesquisadora. Aqui serão apresentados relatos do meu processo como uma estratégia metodológica de construção de um trabalho de criação, em busca de identificar as diversas camadas construtivas que levam uma artista a criar. Para tanto, serão apontados alguns caminhos iniciais de uma pesquisa em desenvolvimento, identificando os trajetos que a pesquisa pode ou não tomar ao longo da construção de um trabalho de curadoria e criação de um espaço multimídia dentro de um laboratório de microbiologia do Centro de Bionegócios da Amazônia (CBA). Mas como todo processo, é preciso começar de algum lugar. E esse texto é o começo da documentação de meu processo. A intenção aqui é registrar através das palavras um caminho de identificação do meu próprio fazer. Refletir, a partir de uma investigação de meu próprio processo, sobre quais caminhos seguir em minha pesquisa atual, que vem sendo desenvolvida no âmbito do doutorado na Unicamp, desde 2024, sob a orientação do Prof. Dr. Cesar Baio.

Essa escrita pode parecer extremamente pessoal, mas que processo de artista que não é? Adentrar o processo de um artista é explorar uma cartografia íntima do seu espaço de criação (Cirillo, 2010), acessar os processos de criação de um artista é olhar para parte da operação constitutiva de uma obra, onde é possível encontrar as materialidades da mente criadora, que nem sempre é transpassada de forma visível para o objeto artístico. Como diz o artista e pesquisador José Cirillo em seu texto *Geografia íntima: um estudo dos documentos e arquivos nas artes visuais* "os documentos e arquivos do processo de criação trazem em si evidências da interação da mente criadora: consigo mesma, com a matéria de sua construção, com o ambiente e com o público, revelando uma cartografia íntima desse espaço que é a criação nas Artes" (Cirillo, 2010, p.11).

São diversos os autores que vêm investigando os processos de criação em Artes, como Cecilia Almeida Salles, Sandra Rey, Edson Pfützenreuter, Lais Guaraldo, o próprio Cirillo e outros, e o que se destaca em suas conclusões é que um modo possível para realizar a materialização de um pensamento em processo é olhar para os documentos reunidos ao longo do percurso do projeto. Para desmembrar um processo e adentrar as camadas de criação de um

artista, é preciso revisitar as anotações, registros, esboços, textos inacabados, imagens e tantos outros vestígios que se acumulam durante um ato de criação,

Mas ao olhar para o processo de feitura de uma obra, é importante se atentar para que o que se busca não se trata apenas da biografia do artista, sua vida, sua técnica ou o período ao qual pertence; esse é um trabalho para historiadores. No campo da criação, o interesse está em encontrar as motivações que levam um artista a criar e os complexos processos que são tecidos ao decorrer de um projeto artístico, finalizado ou não, mas que materializam os processos artísticos de artistas em estado de pesquisa; O objetivo ao se investigar o processo de criação artístico é, em outras palavras, entender os entrelaçamentos entre o fazer e o pensar de uma artista, e a documentação do processo regista o que existe nesse entre do percurso.

Investigar o processo de criação de uma artista é estudar seus métodos e parâmetros de pesquisa, pois, como diz Arlindo Machado, pesquisador das mídias e tecnologias, em seu texto *A pesquisa em arte em três atos*, "não existe arte sem pesquisa" (Machado, 2010, p.47). O autor afirma que todo o processo de produção artística é atravessado por um processo de pesquisa, seja ele acadêmico ou não, nas palavras de Machado:

> Nenhuma obra fundamental da história da arte foi produzida senão depois de um intenso trabalho de investigação, seja sobre questões técnicas ou tecnológicas (tintas, telas, camera obscura, linguagem Java, ou C++, ou Visual Basic), seja sobre questões mais propriamente estéticas (figurativismo, anamorfoses, abstração), seja ainda sobre o próprio tema da obra. (Machado, 2010, p.47)

Mas é preciso ficar alerta para as confusões que uma pesquisa em arte pode gerar. A artista visual, curadora e pesquisadora Sandra Rey, ao propor uma metodologia para artistas em seu texto *Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais*, deixa claro que alguns equívocos podem surgir quando o espectador encara um trabalho de arte, pois ele pode não identificar as complexidades que envolvem todo o percurso do processo de criação (Rey, 2002, p.125).

Contra esse perigo, e para ir contra uma errônea interpretação de que faltam critérios no processo de produção artística, Rey designa três dimensões presentes no processo de criação de uma obra a serem observadas: i) a dimensão da abstração que está no nível do pensamento do artista; ii) a dimensão da prática que se concretiza no fazer experimental; iii) a delimitação do campo de interesse que envolve os fenômenos que impulsionam a criação. Em suas palavras:

> Podemos identificar, na instauração da obra, três dimensões que se enlaçam de forma, às vezes mais, às vezes menos perceptível. Uma primeira dimensão, abstrata, processa-se no nível do pensamento e revela-se na forma de idéias, de esboços, muitas vezes sem grandes intenções, em algumas anotações improvisadas ou em projetos mais elaborados, que poderão, ou não, se concretizar em obras. Num segundo plano, temos a dimensão da prática feita de procedimentos, manipulações técnicas ou operacionais, reações de materiais ou substâncias, assim como o estabelecimento de interfaces com os mais avançados processos tecnológicos. E, num terceiro nível- como tudo o que se cria não surge do nada, mas é uma resposta mais ou menos qualificada a um certo estímulo -, a obra em processo conecta-se com tudo o que diz respeito ao conhecimento. (Rey, 2002, p.126)

Pensando em tal identificação, para seguir com a escrita desse artigo, vou me ater na direção da primeira dimensão apontada por Rey, onde a intenção e o pensamento do artista se revelam sem muitas clarezas e definições, mas aparecem em alguns esboços e escritos que externalizam sua ideia, que não necessariamente será concretizada em um trabalho artístico. Para tanto, farei a seguir um breve relato e reunião de meus pensamentos, inquietações e desejos, como um exercício de registro do meu percurso criador.

Deslocamentos e percurso – atravessamentos cosmopolíticos

Como artista sempre estive aberta a escutar, viver, aprender. Por isso estou em Manaus e escrevo daqui. Da minha janela vejo prédios e grafites, tal qual via em São Paulo, minha cidade de origem. Mas aqui os grafites são murais de arte indígena. Ao olhar pela minha janela, diariamente me deparo com a representação da criação do mundo na cosmologia dos Tukanos - indígenas do Alto Rio Negro. O mural leva o título *Humûhô Hêhûm Yepá na Tuonhaque (Usé)*, ou traduzido para o português "O avô do mundo e Yepá pensaram como criar o universo", que foi criado pela artista Duhigó Tukano (@duhigotukano) na fachada do Edifício Mônaco. Ao seu lado (no ponto de vista de minha janela) se destaca a presença da arte *Kené*, que se caracteriza pela presença de linhas e padrões geométricos, com o mural *Cosmos y Energia Amazónica*, que estampa a fachada do edifício Rio Madeira. Obra produzida pela artista, tecelã, muralista e uma importante liderança indígena Olinda Silvano, do povo Shipibo-Konibo (Lima, Peru). Dada a convivência diária com tais produções, torna-se impossível não ser afetada e constantemente provocada a deslocar o olhar e o pensamento para outras cosmologias.



Figura 01: Registros dos murais de arte indígena de Duhigó Tukano (esquerda) e Olinda Silvano (direita), observados da janela da autora, 2025. Imagem: Fernanda Oliveira. Fonte: Arquivo pessoal.

Esses atravessamentos começaram anos atrás, com uma visita que marcava a certeza de minha mudança para a cidade, no ano de 2023. Nesse período estava acontecendo a primeira edição do festival CURA - Circuito Urbano de Arte na Amazônia (@cura.art) – festival que nasceu em Belo Horizonte (MG) e que realizava sua primeira edição em Manaus – e que criou, ao longo de duas edições, uma galeria de arte pública indígena ao redor do Largo São Sebastião. Esse festival foi um movimento idealizado para incentivar a arte urbana local e exaltar a presença ancestral dos povos da floresta na área urbana da cidade.

Durante o festival, uma outra ação que merece destaque foi a instalação das serpentes do artista roraimense Jaider Esbel, da etnia Makuxi, que circundavam as opostas pilastras do Teatro Amazonas, um dos principais pontos turísticos de Manaus. A obra em questão, que foi nomeada como *Entidades* (2020), é formada por duas grandes serpentes infláveis de 17 metros de comprimento por 1,5 metros de diâmetro cada uma, e segundo o artista é uma representação

poética da ‘cobra grande’, figura presente na cosmovisão da etnia Makuxi que representa a grande avó universal.



Figura 02: Registro da obra “Entidades” (2020) de Jaider Esbell instalada no Teatro Amazonas durante o festival CURA, 2023. Imagem: Fernanda Oliveira. Fonte: Arquivo pessoal.

Essa intervenção urbana de Esbell foi exposta no território amazônico pela primeira vez durante o festival em 2023, depois de três anos de sua criação que a região Norte, região de origem do artista, recebia essa sua obra tão icônica. Uma imagem marcante, um retrato paradoxal da divisão que moldou esse território, onde a presença indígena existe e se firma por maiores que sejam os apagamentos impostos às diversas etnias. Ao mesmo tempo que reafirma a dificuldade da ocupação e incentivos locais para o cenário artístico, que teve a obra de um artista amazônida exposta em Belo Horizonte e São Paulo, antes de ocupar o território cosmológico que inspirou sua concepção. Com essa obra contornando as estruturas do teatro, se construía uma imagem de resistência de um dos artistas que deixou seu legado para o movimento da arte e do ativismo indígena brasileiro.

Ainda durante o festival, na fachada do prédio em que estava hospedada e que seria minha casa nos anos seguintes, vi nascer um dos primeiros murais que compõem hoje esse mirante, a obra *Piracema* (2023) de Denilson Baniwa. Este mural, que cobre a fachada do Edifício Cidade de Manaus, que tem 48m de altura e 396m2 de área, é composto pela imagem de peixes que direcionam seu movimento para o alto, como se estivessem subindo a fachada do prédio, segundo Baniwa, esta "piracema" é a representação da resistência dos povos indígenas. Em suas palavras: "o mural é a nossa piracema. É a nossa subida do rio, nosso seguir em frente. A gente tá nessa eterna subida de rio pra não morrer. Pra não morrer com uma hidrelétrica, ou contaminado com mercúrio ou soterrado pelo assoreamento" (Baniwa, 2023, n.p.).



Figura 03: Registro da obra "Pirecema" (2023) de Denilson Baniwa na fachada do Edifício Cidade de Manaus, 2023. Imagem: Fernanda Oliveira. Fonte: Arquivo pessoal.

Com o interesse desperto para essas novas cosmologias, introduzidas por meu contato com as criações visuais citadas acima, no ano seguinte (2024/1) cursei como aluna especial a

disciplina *Etnologia Indígena* no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, ministrada em conjunto pelos professores Carlos M. Dias Jr., João Paulo R. Barreto e Justino Sarmento Rezende. Esta vivência me colocou em contato direto com diversidade étnica que existe se tratando do território Amazônico, a composição do corpo de professores que contou com João Paulo da etnia Yepamahsã (Tukano) e Justino Sarmento Rezende da etnia Utãpinopona (Tuyuka) me mostrou um importante avanço prático no ambiente universitário para expandir o saber da ciência ocidental para outras cosmologias.

Essa experiência se tornou fundamental para seguir com o meu processo de pesquisa, a partir dela abro uma frente teórica para trabalhar com as cosmopolíticas amazônicas para operar com imagens e dados, através da arte. Dedico-me a partir de então a tensionar o debate científico-tecnológico com outros modos de ver e fazer. Nesta parte retomo Cirillo que diz que "o espaço da criação é a mediação entre lembrança e imaginação; aquilo que é construído pela mente criadora da artista é feito tendo a lembrança do vivido como fonte geradora, como matéria edificante do seu percurso" (Cirillo, 2010, p.18), foi tal percurso que busquei documentar neste trecho. Pois é a partir desses deslocamentos teóricos e práticos que identifico uma abertura em meu processo de pesquisa, que envolve investigar as cosmopolíticas amazônicas como método desviante para reativar cosmologias não hegemônicas, não ocidentais e não antropocêntricas ao trabalhar com imagens e suas materialidades, essas que conduzem minha produção artística.

Cosmopolíticas visuais – a questão da imagem

O artista e pesquisador brasileiro Cesar Baio, no artigo "Da ilusão especular à performatividade das imagens" publicado em 2022 pela Revista de Cultura Audiovisual *Significações*, nos apresenta seu pensamento sobre a necessidade de uma revisão na ontologia clássica das imagens. Baio retoma em seu artigo o pensamento crítico de Arlindo Machado com o objetivo de levantar a discussão sobre outras maneiras de pensar as imagens técnicas; e propõe, para isso, considerar a existência de uma pluriontologia das imagens a partir das materialidades de seus processos de produção e circulação.

Baio aponta para a importância de entender, na concepção das teorias das imagens técnicas, a complexa relação do que ele chama de mundo tripartido, um mundo dividido entre natureza, homem e técnica. Baio acredita que o resultado de tal segregação (natureza-humano-técnica) nos trouxe aos momentos de crises, que, nos últimos anos, têm levado a questionar e rever discursos antropocêntricos e hegemônicos. Esse modo de conceber o mundo é

problemático, pois é fundamentado numa ontologia hegemônica que, ao se distanciar da natureza, posicionou o ser humano como representante central do mundo, que, através de mediações técnicas, tem o poder de narrar a história. O líder indígena, filósofo e escritor Ailton Krenak, em uma de suas falas transcritas e publicada, expõe as insuficiências presentes nesse modo de narrar e interpretar a história, ele questiona: "Mas quem são os humanos que querem imprimir no mundo a sua imagem e semelhança? Que humanos são esses e que exclusividade é essa de querer imprimir no planeta a sua própria imagem?" (Krenak, 2019, p. 99).

O contato com esse questionamento revela um embate que vai além dos aspectos representacionais e comunicacionais das imagens, percebe-se que a imagem é um espaço de disputa, é uma questão política. O que Krenak alerta é que essa imagem do humano não é universal, em sua construção sempre foram excluídos os diferentes, "o 'humano' supostamente universal sempre foi o homem branco, ocidental, moderno, saudável e heterossexual"[164] (Colebrook, 2016, p. 91, tradução nossa).

Diante deste contexto, em que a construção de nossos modos de ver foi consolidada com bases no excepcionalismo humano - onde o homem é o representante do mundo e as imagens são suas representações - o objetivo que pretendo avançar neste artigo se molda na investigação das operações de poder atribuído às imagens dentro de suas políticas de visibilidade. A filósofa Marie José Mondzain aponta que as imagens operam obrigatoriamente em três campos de disputa de poder. Elas articulam o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação; são modos de operar, são técnicas "essa negociação ininterrupta dos olhares entre o que está presente e o que está ausente. […] isso toca a totalidade das trocas humanas e vai, efetivamente, do comércio e circulação de signos até o comércio das coisas e a circulação das mercadorias" (Mondzain, 2016, p. 183). Pode-se dizer, assim, que a questão da visualização envolve uma complexidade de operações simbólicas, muito além da ação do contato do olho de quem é dotado de visão com um objeto. Essa é uma das grandes problemáticas dos dias atuais, pois se no excepcionalismo humano o homem é o representante do mundo, as imagens são suas representações, e o poder atribuído a elas é maior do que sua ontologia clássica deixa visível. Nas palavras de Baio:

> A ontologia hegemônica da imagem técnica responde a um projeto de poder dominante constituído ao longo dos últimos séculos e que tem colonizado sensibilidades, relações sociais, práticas culturais, posicionamentos políticos e fluxos econômicos que ocorrem no entorno da imagem. Fundado na ideia

[164] Do original: "The supposedly universal 'human' was always white, Western, modern, able-bodied and heterosexual man; the 'subject' who is nothing other than a capacity for self-differentiation and self-constitution is the self of market capitalism".

> de excepcionalismo humano, tal projeto posiciona o sujeito em um lugar privilegiado do espaço de representação e do mundo. (Baio, 2022, p. 99)

Como vimos, tais concepções de consolidações antropocêntricas do humano e das imagens estão no cerne do sistema do poder global capitalista contemporâneo. Assume-se, assim, o visível como uma operação complexa construída no trânsito entre o que se mostra, quem mostra, como mostra, por que mostra e como todas essas ações direcionam nosso modo de se relacionar com as imagens e com o mundo. Em outras palavras, a ação de tornar algo visível, independente de sua mídia, é desde os primórdios humanos uma questão de escolhas, definições e apagamentos, é uma questão política.

Tal definição me indica uma direção para construir meu pensamento sobre uma múltipla materialidade das imagens e suas visualizações, que, ao meu ver, são constituídas de operações que se concretizam no trânsito de invisibilidades e visibilidades. Por este ponto de vista, arrisco uma abertura de diálogo com os saberes amazônicos através da antropóloga e professora Elsje Lagrou, que apresenta a cosmovisão da cultura Kaxinawa em uma leitura que aproxima o xamanismo e a arte. Lagrou observa que para os Kaxinawa "o desenho é um índice, ele orienta a percepção, mas ele não imita a realidade. É um instrumento que facilita a passagem da percepção do que é visível para o que é invisível" (Lagrou, 2015, n.p.).

Para avançar com tal construção de pensamento, opto por seguir pela perspectiva da filósofa e historiadora Isabelle Stengers que propõe pensar o mundo pelo viés de uma cosmopolítica, "dos modos possíveis de coexistência não hierárquica em um conjunto de invenções de não equivalência, entre os valores e as obrigações divergentes através dos quais se afirmam as existências emaranhadas que o compõem" (Stengers apud Severo; Buzato, 2023, p. 16), considerando "que toda política diz respeito a mais que um grupo, mais de um povo ou espécie, ainda que se denegue nela a participação passiva e/ou ativa desses outros" (Coutinho, 2020, p.147). O objetivo, então, é construir uma reflexão sobre a necessidades de revisão das operações que constituem uma imagem e os atravessamentos cosmopolíticos das localidades de sua circulação como espaço de disputa. Um projeto guiado pela proposição cosmopolítica de Stengers, de inscrever o cosmo na política. Como explicita o antropólogo Renato Sztutman, que realiza uma leitura do livro "A queda do Céu" - em seu texto "Um acontecimento cosmopolítico: O manifesto de Kopenawa e a proposta de Stengers" - como um manifesto cosmopolítico, é a partir de tal proposição que é possível uma revisão a qual "tanto a ciência como a política são tomadas a partir de uma imagem de experimentação: como num laboratório, estamos diante sempre de uma arte de compor mundos" (Sztutman, 2019, p.86).

Proponho, assim, investigar a imagem dentro de suas políticas de visibilidades expandindo para os contextos amazônicos, apoiada pela reflexão da professora e antropóloga Deise Lucy Montardo que, ao tratar do compartilhamento de saberes indígenas, afirma que a escolha de guardar ou mostrar aspectos de suas culturas é em si um ato político (Montardo, 2020, p. 23), e intenciono seguir explorando os aspectos presentes nas cosmopolíticas das visualizações. Cosmopolíticas que envolvem poder e trânsito, um pensamento que se aproxima da provocação da revista "ClimaCom" dentro do dossiê "Cosmopolíticas da imagem" que evidencia e debate o poder da imagem de articular mundos.

> Longe de ser correlato ou constatação do mundo, ela tem que se tornar possibilidade de mundos por vir. Ela tem que se tornar nossa aliada na criação de novos e impensados modos de estar junto. Como realidade em si mesma, temos que libertá-la de nossa triste vontade antropocêntrica e deixar que sua potência cosmopolítica aflore. Ela nada deve representar, e sim ser o portal que traz à presença, apreensões de mundos em constante formação. (...) Por força de hábito falamos de "imagem", mas a imagem é o que sempre está por vir. Operamos visualidades, sonoridades e o encontro ou desencontro entre estas, para que a imagem não seja o já dado, mas o que se faz e desfaz, o que se dobre e desdobra incessantemente. (Wiedemann; Dias, 2017, p.6)

Mas essa problemática política das visibilidades ganha outro sentido ao se tratar da evolução tecnológica digital e da inteligência artificial, que nos introduziu em um cenário de sobrecarga informacional e gerenciamento de dados. Em um tempo sem precedentes de compartilhamento de dados e informações digitais, as imagens passam a operar em outro espaço e contexto comunicacional, no qual podemos compreender que as imagens operam como dados. Com a tecnologia digital as imagens passam a operar como dados não apenas nos aspectos de análises ou significados que ganham em suas operações de visualidades, mas os dados operam hoje em suas materialidades constituintes. As imagens digitais são resultado de processos algorítmicos ditados por dados, que ao mesmo tempo que alimentam modelos computacionais são alimentados e criados pelos mesmos; as imagens nesse contexto são simultaneamente operadoras e operações (Oliveira, 2023, p.34).

Esse modo de operar da imagem como dado não é novidade nas atividades científicas e analíticas, nos campos da antropologia, jornalismo, história, botânica e medicina; as imagens sempre se fizeram presentes como dados importantes para a análise e documentação como afirma a antropóloga visual Sylvia Caiuby Novaes, "a imagem é um campo fértil não só como dado a ser analisado, mas igualmente como forma de apresentação de dados de pesquisa" (Novaes, 2004, n.p.). Nesse contexto o olhar pode ser entendido como a ação de interpretar, reconhecer, colocar em trânsito, onde nós só "concebemos o mundo, o espaço, o tempo, a

pessoa, a própria noção de imagem, através de valores que guiam o nosso olhar, nossa percepção e nossa representação, que não são, portanto, atividades universais ou naturais" (Novaes, 2020, p.24).

Processos artísticos – Alianças Cosmopolíticas

O que busco com este estudo, que apresento brevemente neste texto, é imaginar modos possíveis de desviar da lógica imposta pela Ciência e seus modelos técnicos de operacionalizar e objetificar o mundo. Nesse sentido, a metodologia é a própria atuação artística: uma pesquisa experimental e processual, multidisciplinar em arte, ciência e tecnologia, de modo a traduzir, mediar e dar a ver a reunião de dados coletados durante um trabalho que vem sendo desenvolvido a partir de minha experiência junto a um laboratório de microbiologia do Centro de Bionegócios da Amazônia (CBA).

O processo de trabalho, de curadoria técnico-artística, faz parte do escopo de atividades de divulgação científica do projeto de reestruturação e preservação do acervo científico de microrganismos do centro, financiado com recursos do edital MCTI/FINEP/FNDCT/IDENTIDADE BRASIL - RECUPERAÇÃO E PRESERVAÇÃO DE ACERVOS 2024. Como artista, me insiro neste projeto com o propósito de investigar a potência da parceria entre cientistas e artistas e o que pode ser construído quando juntamos dois campos de criação – aparentemente divergentes, como a arte e a ciência – em um espaço compartilhado.

O CBA é um centro de pesquisa que apresenta uma infraestrutura que abrange laboratórios, unidades de apoio e inovação tecnológica em uma área construída de 12 mil metros quadrados em Manaus-AM. Este centro tem por objetivo criar alternativas econômicas mediante a inovação tecnológica para o melhor aproveitamento econômico e social da biodiversidade amazônica de forma sustentável. Atualmente o CBA tem investido em algumas frentes de trabalho de comunicação e arte para aproximar a comunidade não científica das pesquisas que são desenvolvidas lá, entendendo a importância da participação pública, da cidade e da sociedade para o desenvolvimento de inovações sustentáveis; e para expandir as possibilidades de impacto e transformação social que a arte e a ciência podem construir juntas.

O exercício de pensar com cientistas em um espaço multimidiático dentro de um laboratório é um modo de expandir as possibilidades de criação. Inspira-se, para tanto, na etnografia de um laboratório construída pelo filósofo, antropólogo e sociólogo Bruno Latour, a partir de sua vivência de dois anos (1975-1977) frequentando um laboratório de

neuroendocrinologia. Essa experiência deu origem ao livro *A Vida de Laboratório: a produção dos fatos científicos* (1979) que foi escrito junto ao sociólogo Steve Woolgar e apresentou uma reflexão, através de um estudo antropológico, sobre as interações sociais do trabalho científico no dia a dia de um laboratório. Adotando essa referência, de Latour e Woolgar consigo identificar um paralelo com a experiência que estou vivendo junto ao CBA.



Figura 4 - Registros de treinamento para a realização de experimentos com bactérias, acompanhada por pesquisadores do Centro de Bionegócios da Amazônia no laboratório do núcleo de bioinsumos do CBA. Fonte: Arquivo pessoal.

Mas, diferente do método etnográfico, caro ao campo da antropologia, os procedimentos que conduzem a experiência aqui apresentada têm como base conceitos operatórios das poéticas visuais e dos processos de criação. Esta escolha se justifica pela diferença nos modos de imersão de cada área, o procedimento etnográfico costuma focar na observação e descrição pelo olhar do pesquisador em campo, já o artista, para além de observar, se insere nos ambientes para absorver novos saberes através das práticas, em busca de transformar e ser transformado, num processo contínuo de sensibilização mútua. E é com esse objetivo que me insiro nesse espaço.

Considerações finais

O meu interesse ao longo deste texto se alinhou ao movimento de especular sobre os conhecimentos em diferentes sociedades e suas cosmopolíticas “na qual a música, o canto e a dança, essas linguagens, os desenhos, são linguagens de uma política com os outros seres”

(Montardo, 2020, p. 23). O propósito deste artigo foi construir uma reflexão em torno da complexidade por trás do processo de criação de imagens, apresentando possíveis caminhos e estratégias identificadas em torno do percurso de pesquisa em arte.

Para tanto, exercitei o mapeamento das questões cosmopolíticas que envolvem o deslocamento no processo de pesquisa e criação, a partir do caminho percorrido de uma artista pesquisadora para encontrar o eixo condutor de sua pesquisa poética, com o relato dos atravessamentos que foram experienciados em sua mudança para a cidade de Manaus. Deslocamento que consolidou a emergência de rever os cânones do pensamento antropocêntrico no campo da arte e a necessidade de investigar diferentes cosmologias que desafiam a epistemologia ocidental em relação às operações visuais.

Por fim, notou-se a importância do percurso descrito nesse texto como um registro do processo de produção artística, um caminho que foi essencial para desenvolver minha própria investigação sobre os diferentes modos em que as imagens e suas materialidades operam. O objetivo final, que não alcançarei com esse texto, é avançar com minha pesquisa para a dimensão da prática (Rey) ou terceiro ato (Machado), tomando a força própria da arte como caminho para minha produção poética. Tal qual uma artista no seu processo de pesquisa.

Referências

BAIO, Cesar. **Máquinas de imagem**: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume, 2015.

BAIO, Cesar. Imaginários pós-antropocêntricos: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 29., 2020, Goiânia. **Anais eletrônicos** [...]. Goiânia: Anpap: UFG, 2020. ISSN 2175-8212.

BAIO, Cesar. Da ilusão especular à performatividade das imagens. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 49, n. 57, p. 80-102, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.183203. Acesso em: 11 maio 2023.

BANIWA, Denilson. Piracema. 17 ago 2023. *In:* CURA - Circuito Urbano de Arte na Amazônia, Festival. 2023. Instagram: **@cura.art**. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CwD4LWvRaRb/?img_index=1. Acesso em: 08 jun. 2025.

CIRILLO, José. **Geografia íntima:** um estudo dos documentos e arquivos nas artes visuais. Letras de Hoje, [S. l.], v. 45, n. 4, 2011. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/8547. Acesso em: 9 jan. 2025.

COLEBROOK, Claire. What is the Anthropo-Political? *In:* COHEN, Tom; COLEBROOK, Claire; MILLER, J. Hillis. **Twilight of the Anthropocene Idols**. London: Open Humanities Press, 2016. cap. 2.

CURA - Circuito Urbano de Arte na Amazônia, Festival. Instagram: **@cura.art**. Disponível em: https://www.instagram.com/cura.art/. Acesso em: 08 jun. 2025.

KRENAK, Ailton. Que humanos são esses?: que exclusividade é essa de querer imprimir no planeta a sua própria imagem? *In:* DIAS, Susana Oliveira; WIEDEMANN, Sebastian;

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues (org.). **Conexões:** Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e... Campinas: ALB: ClimaCom, 2019.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. **Usina:** Revista Digital, n. 20, 2015. Disponível em: https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/. Acesso em: 05 out. 2023.

MACHADO, Arlindo. Pesquisa em arte em três atos. *In:* **Diálogos transdisciplinares:** arte e pesquisa / Gilbertto Prado, Monica Tavares e Priscila Arantes (organizadores) – São Paulo: ECA/USP, 2016.

MONDZAIN, Marie-José. Imagem, sujeito, poder. [Entrevista original concedida a Michaela Fiserova]. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. **outra travessia**, Florianópolis, n. 22, p. 175-192, 2016. Disponível em: periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p175. Acesso em: 27 jun. 2021.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Entrevista com Deise Lucy Oliveira Montardo. [Entrevista concedida a] CÂMPERA, Luiza Maria Fonseca; NETO, Agenor Cavalcanti de Vasconcelos; FARIAS, Marcos Alan Costa. **Wamon** - Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM. Manaus: Edua, v.5 n.2, 2020, p. 17-26. ISSN: 2446-8371. Disponível em: https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/wamon/article/view/8726/6362

NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **Escrituras da imagem**. São Paulo, SP: EDUSP: FAPESP, 2004. p.21-48, il. ISBN 8531408369 (broch.).

NOVAES, Sylvia Caiuby. Antropologia e imagem. *In:* **Interpretando a etnografia visual:** imagens e a construção de significados antropológicos. Organizador: Carlos Pérez Reyna. Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 15 n.3 Outubro - Dezembro 2020, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2020, p.13 - 27. ISSN 2318-101x, (on-line) ISSN 1809-5968.

OLIVEIRA, Fernanda de Souza. **Ruínas do visível:** das materialidades da imagem à visualização de dados. Fernanda de Souza Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2023. (Dissertação de mestrado em Artes. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2023). Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1343940

REY, Silvia. Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. *In:* **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas / Blanca Brites e Elida Tessler (organizadores) - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

SALLES, Cecilia Almeida. **A fotografia no contexto da experimentação contemporânea**. Discursos Fotograficos, [S. l.], v. 11, n. 19, p. 169–190, 2015. DOI: 10.5433/1984-7939.2015v11n19p169. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/20972. Acesso em: 9 jan. 2025.

SEVERO, Cristine Gorski; BUZATO, Marcelo El Khouri. **Cosmopolítica e linguagem.** [livro eletrônico] 1. ed. Araraquara, SP: Letraria, 2023.

STENGERS, I. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 69, p. 442-464, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663. Acesso em: 23 nov. 2023.

TSING, Anna L. **Viver em ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília, DF: IEB Mil Folhas, 2019.

TSING, Anna L. **O cogumelo no fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução: Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

Florestania e Arte: um compromisso ético com a Terra

Florestania and Art: An Ethical Commitment to the Earth

Clarice Rangel
PPGARTES/UERJ

Isabela Frade
PPGA/UFES - PPGARTES/UERJ

Resumo:
Um escopo teórico para elaborar estratégias educativas no campo da arte integrado às questões ecológicas contemporâneas convoca a urgência de aproximação com outras epistemologias, no deslocamento da mentalidade discriminatória e aniquiladora do desenvolvimentismo subvertendo-o em ações para o bem-estar-comum, assim como o pertencer ao mundo reconhecendo outros modos de existir, no enraizamento do Ser em comunidade. O educar volta-se para o cultivo do pensamento em estado selvagem - aquele estado de uma educação natural, como propunha Rousseau, permitindo que os processos de aprendizagem possam se desenvolver e complexificar em consonância a um ritmo interno. Coordenados a partir do diálogo entre os elementos do meio que, não hierarquizados, assumem diferentes papéis entre sujeitos ensinantes e aprendizes.

Palavras-Chave: Educação. Arte. Inteligência Selvagem. Meios Naturais. Artificiais.

Abstract:

Integrated with contemporary ecological issues, a theoretical framework for developing educational strategies in the field of art calls for an urgent approach to other epistemologies, shifting away from the discriminatory and annihilating mentality of developmentalism and subverting it into actions for the common good, as well as by recognizing other ways of existing, rooting the Being in Community. Education turns to cultivating thought in its wild state – that state of natural education, as proposed by Rousseau, allowing learning processes to develop and become more complex in accordance with an internal rhythm. Coordinated through dialogue between the elements of the environment which, not hierarchically ordered, assume different roles between teaching and learning subjects.
Keywords: *Education. Art. Wild Intelligence. Natural. Artificial Means.*

Escolas-florestas: a poética da inteligência selvagem

Como fazer a floresta existir em nós, em nossas casas, em nossos quintais?
Aílton Krenak, 2022

Fazer escolas envolve conduzir os influxos de inteligências singulares no seu estado selvagem e o educar como um perpétuo movimento de se refazer a provocar a insubmissão que faz tremer a certeza, a verdade e a razão. A educação rebelde desenvolve a aprendizagem no dinamismo de sensibilidades capazes de materializar pensamentos autorais na coletividade. Urge florescer a indocilidade para ser antimoderno com a Terra a fim de animar a comunalidade das diferenças e fortalecer mundos pluriversais. É encorajar relações entre cosmovisões para originar a prática de uma escola-floresta cuja sustentabilidade subjaz na ação de tornar vivos os encontros humanos e não-humanos.

Internalizar a floresta é comunicar-se com a ancestralidade da vida que envolve interferências, ruídos e tensões, mas diante do arranjo de espaços de relações, o estado de presença para a escuta da diferença acrescenta uma qualidade política e poética para investigar outros mundos possíveis. Na prática, o educar visa o alinhamento na temporalidade do presente, a vivência ancestral das espécies e a construção de um futuro em comum.

O pensar selvagem transforma a ação educativa ao reformular o seu significado e acolher outra dinâmica social de aprendizagem. Selvageria para não ser domesticado à lógica capital eurocentrada, aproximar-se de epistemologias que instauram em suas cosmovisões formas de pensar e praticar o saber sem permitir povos, espécies e (i)materialidades à margem da partilha sensível do mundo (Rancière, 2009).

Reflorestar o nosso imaginário para construir terrenos férteis à vivência interespecífica necessita de *cosmopoéticas* para aprofundar-se sobre os saberes ancestrais na relação com a Terra. A abordagem educativa da arte no campo ambiental parte do reconhecimento do território a ser reverenciado em suas práticas culturais, mapeando iniciativas verdejantes. Encontrar espaços de resistência que buscam na inteligência sensível das plantas a poética de reflorestar a vida urbana:

> A cidade foi invadida pela indústria e pela produção e transformou a lógica de vida coletiva em vida privada. É precioso observar que os registros sobre os maias e os astecas falam de uma cultura com muita urbanidade, mas em um sentido expandido. Não evocam propriamente a cidade, mas um modo de ser e pertencer a uma dinâmica coletiva. nesse sentido, os xinguanos, em suas cidades-jardim, também têm muita urbanidade. Quando Davi Kopenawa

> narra as alianças entre os humanos e os xapiri, os espíritos da floresta, está falando da mesma coisa. Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e prazer, ao invés de lajotas tapando córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selvagem e também eclode nas cidades. (Krenak, 2022, p.70-71)

A experiência da florestania (op.cit.) confronta os desafios cotidianos da existência para co-criar a sustentabilidade do modo de viver na coletividade conduzindo aos desterros simbólicos e factuais: *a natureza não é um lugar.* Mas, dimensiona-se na performance cultural de habitar espaços envolvendo a diversidade de estar em comunicação no âmbito do sensível, político e estético. Elaborar a imagética da Natureza como um grande jardim harmonioso, constrói um imaginário que exclui a disputa política entre os humanos sobre o modo de estar, habitar e pertencer à vida comum.

O ambientalista, líder indígena e filósofo Aílton Krenak (ibidem, p.37) afirma que a História do Homem Branco validou "(...) narrativas de um mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças." Nas cidades, alguns corpos existem, os outros são vidas precarizadas, dizimadas. Fazer crescer cidades tornou-se uma forma de habitar a terra com desastrosas consequências para a Vida Comum. A Cidade-Capital alterou as dimensões do público e privado nos espaços de convívio, não tolera o Comum: o capitalismo torna incompatível qualquer perspectiva de um coletivo da terra**.**

A cidade oferece experiências de vida geridas prioritariamente pela perspectiva individualista de habitar a terra. Para subverter ou ao menos desestabilizar certos valores morais e éticos da urbanidade, a vida das plantas nos ensina diante de mudanças perceptivas a apreender as inteligências conectivas para a construção de uma coexistência pluriversal na Terra.



Imagem 1: A floresta de mangue, rica em diversidade, é hoje um patrimônio a ser preservado. Passeio imersivo como estratégia educativa para modificar preconceitos, valorizando seus aspectos estéticos, poderes de cura e equilíbrio da vida local. Vale do Mulembá, em Vitória, ES. Fotografia de Isabela Frade, 2024.

Por uma mentalidade anti moderna: sobre como habitar o Mundo Comum

> *A natureza explorada pelo homem como alternativa à exploração do homem pelo homem pelo sistema do capitalismo só fez multiplicar indefinidamente ambos os abusos irreversíveis.* Latour, 2013

A emergência de teorias sobre o tempo presente e sua crise socioambiental tem trazido uma série de discussões terminológicas a que teremos que enfrentar e propor um entendimento tácito em uma escolha operacional, um termo que aponte para reais transformações e não meros ajustes em um sistema social desenvolvimentista e exploratório. A democracia também é refletida pois deixa espaço para associações degradantes em nome de uma maioria.

Para perceber o cenário contemporâneo de forma ampla faz-se necessário enquadrar certos parâmetros políticos e econômicos de nossa história humana para analisar os modos *sobreviventes* de habitar o mundo. O autor Bruno Latour (2020) opta pela linguagem geológica para destacar os impactos das ações humanas sobre a *Vida Comum* conjurada pelo percurso ideológico que centralizou a figura *Homem* (Branco e Europeu) como o protagonista do planeta

Terra: o Antropoceno, então é um conceito importante que prioriza averiguar as mudanças geológicas concomitantemente às formas humanas de habitar o mundo.

Entretanto, interessa a Bruno Latour (op.cit.) tornar o conceito de *Antropoceno* como ponto de referência para além de uma nomenclatura de um período geo -histórico, pois o considera filosófico, antropológico e político que nos ajuda a rechaçar das noções de "moderno" e "modernidade" (p.190). Utiliza o termo "naturezas-cultura" como agenciador construtivo de uma mentalidade anti moderna, em que a dualidade de termos inexiste de forma dependente, sectária dos processos culturais/sociais de onde advém. Parte-se da premissa de que há uma terceira condição para pensar a relação do homem com a natureza, sem reforçar uma separabilidade humana e não humana.

Apesar de evidenciar a conexão natureza/cultura, Latour (idem, p.41) afirma que "não podemos ir para além da natureza e da cultura", pois entende-se que

> [...] seria preciso que pudéssemos introduzir uma oposição – não mais entre natureza e cultura (já que é por causa das suas vibrações incessantes que enlouquecemos), mas sim entre, de um lado, Natureza/Cultura e, de outro, um termo que os incluiria com um caso particular. Proponho chamar esse conceito mais aberto simplesmente de mundo ou de "fazer mundo". (ibidem., p.65).

Adota-se o "fazer mundo" para elaborar uma ecologia vinculada à vontade política, que "(...) não afeta só os humanos. Ela diz respeito ao mundo à nossa volta; ela diz respeito às nossas maneiras de entrar em relação com o mundo e, entre elas, às maneiras de conhecê-lo, de praticar o saber." (Despret, 2021, p.227). Desta forma, as questões ambientais ganham complexidade por tratar de solucionar a coexistência de mundos; o "fazer mundo" implica em reaver os problemas da existência comum entre humanos e não humanos numa relação de abertura interespecífica. A pesquisadora Vinciane Despret (idem, p.41) culpabiliza o método científico pela "ausência de mundo" do outro pelo qual:

> (...) os cientistas não quiseram se envolver no difícil trabalho de seguir esses seres [subjugados ao experimento] em suas relações com o mundo e com os outros, eles impuseram aos macacos as suas sem se questionar, nem por instante, sobre a maneira como os macacos interpretam a situação que lhes foi imposta.

Na idealização de modelos-padrão, a ciência elaborou métodos em experimentos com animais a fim de explicar comportamentos sem considerar o humano-observador-interventor neste processo – o que implica necessariamente no condicionamento de percepções. A

separação entre o objeto a ser investigado e o sujeito-investigador é uma ficção perigosa e experimental que condenou mundos e destruiu vidas.



Imagem 2: Saruê capturado em suas andanças pelo projeto urbanístico de Fernando Chacel, discípulo de Burle Marx, nos jardins da UERJ, no Rio de Janeiro. Em plena zona urbana com ocupação de alta densidade, o local abriga fauna silvestre. Ainda que Chacel fosse adepto da flora autóctone, optava por não frutíferas, o que denota um desafio maior para a sobrevivência do animalzinho que, ainda assim, insiste em estar presente. Fotografia de Isabela Frade, 2018.

A ideia de Agenciamento, então, é desenvolvida por Latour (2020) para apreender a realidade aberta dos objetos de estudo, uma nova mentalidade a ser desenhada pela qual: “se trata de retórica, estratégia textual, escrita, contextualização e semiótica, mas de uma nova forma que se conecta ao mesmo tempo à natureza das coisas e ao contexto social, sem, contudo, reduzir-se nem a uma coisa nem a outra.” (p.10).

A dissolução do binômio natureza-cultura enquanto forma de pensamento praticada na lógica do capital, abre questionamentos sobre os fundamentos possíveis de uma nova mentalidade a fim de abordar a própria dimensão ontológica do conhecimento e seus princípios científicos. De que Ciência estamos tratando e a reverberação ideológica que impregna o nosso modo de viver? Educação enquanto instituição escolar, ainda na contemporaneidade, é

constituída pelos mesmos preceitos e estruturação científica da Ciência Moderna, mesmo com pseudo-inovações; uma incompatibilidade de valores que tornam inviável a uma outra mentalidade emergir com desejos de pertencer e habitar a terra na pluriversalidade.

Arte educação ambiental: imersão em zonas sensoriais alteradas

> *É essencial não perder de vista que conhecimento é apenas meio, e que, para tornar-se educativo, carece ainda orientar-se pela ética dos fins e valores.*
> Pedro Demo, 2015

Estudos sobre a aplicabilidade de processos educativos interligados às questões ambientais são concebidos em sua totalidade na ação de projetos interdisciplinares que estruturam temas de pesquisa a partir das aflições da vida humana e o impacto de suas ações na vida comum. Um campo de conhecimento amplo que desenvolve sua substancialidade nas Ciências; entretanto, o pesquisador Reigota (2011) incita a desenhar a prática da Educação Ambiental num escopo filosófico a permear a escola como um todo, e não como uma disciplina a mais para compor uma grade curricular escolar.

A educação integrada ao seu meio (local, global e planetário) possui a questão ambiental como um elemento intrínseco ao movimento de se fazer escola, pois transmuta a noção de vida e de responsabilidade coletiva no cuidado ético e político diante dos ecocídios praticados em nome da Humanidade.

No que identificamos como arte educação ambiental, mobiliza-se a arte na dimensão relacional às questões ambientais justamente na sua capacidade integradora de universos sensíveis para revisitar e reconstruir conhecimentos sobre mundos e de suas possibilidades de coexistir, como sugere Haraway (2021), de forma interespecífica sob parcerias co-criativas.

A arte e a educação caminham juntas na valoração da dimensão poética e sensível dos encontros que "promovendo diálogo entre processos, modos de comunicação e agenciamentos" (Frade; Guimarães, 2021, p. 263) posicionam os artistas imbricados na árdua tarefa de "fazer-mundos", na consciência da construção de uma pluriversalidade.

> Dentre esses esforços, podemos observar a arte intervindo de modo contundente. É a esse engajamento que nos debruçamos ao notar que geram não exatamente um vínculo com os ambientalistas, mas que produzem um núcleo novo de reflexividades que enriquecem o campo artístico, propondo novos modos de presença e estados perceptivos diferenciados, zonas sensoriais alteradas promovendo a relação humana com o meio natural e, podemos dizer, assim, produzindo outras concepções de natureza, recriando o próprio sentido do que seja o natural; Assim como em outras cosmogonias, a imersão poética segue abrindo espaço para estarmos convivendo com o

> plural - essa diversidade exuberante de espécies e forças e, mais além, produzindo naturezas diversas. (p.264)

Aposta-se nessa instabilidade e incerteza, trilhar os caminhos para lidar com o presente sem promessas de um futuro de recursos infindáveis – mas, estabelecer com os envolvidos uma solução temporária – num eterno negociar das partes – com a Vida em Comum. O mundo vegetal nos ensina a estar aberto para geração de perguntas sem respostas precisas e, no entanto, indo mais além, geram ainda mais incertezas, depende-se, verdadeiramente, dos envolvidos no processo daquele presente que não se repete. Breves reuniões esporádicas e mutantes dos sujeitos reunidos temporariamente em coletivos instáveis (Coccia, 2018).



Imagem 3: Imaginar mundos é o papel da arte: Na transformação do lixão em jardim, na ocupação amistosa driblando local de tráfico e fazendo parquinho. Depois, as plantas fizeram a maior parte. Projeto Arte Viva na Comunidade Mangueira, Rio de Janeiro. Fotografia de Isabela Frade, 2018.

Fazer-mundos é compreender que "(...) a vida tende a devir mundo para si mesma e para os outros: todo vivente é ao mesmo tempo origem de seu mundo e mundo de um outro vivente" (op.cit, p. 11). Portanto, pensar com as plantas ajuda a entender que a existência não comporta a "distinção material e formal entre a vida do indivíduo e a gênese do mundo" (idem, p.17) afirmando que "a visão de si e a visão do mundo coincidem, e toda planta é precisamente

a invenção de um corpo que permite fazer a contemplação de si com a contemplação do mundo". (p.18). É neste contexto relacional, que o sujeito-e-objeto balança as estruturas de poder para além da condição "estar-no-mundo" e sim, para "fazer-o-mundo".

Para tanto, conceber o jardim-mundo em que as plantas são os jardineiros conservando o mundo em vida desloca sentidos para a existência humana, pois força a elaborar um mundo comum, uma coexistência:

> Pensar o mundo como um jardim cujos jardineiros são as próprias plantas, significa, antes de tudo, reivindicar seu estatuto de artefato: o próprio mundo nada tem de puramente natural, no sentido de que a natureza seria a priori, dada de antemão; ele se acha, ao contrário, sobre o limiar de indistinção entre natureza e cultura. (ibidem, p.9-10).

A arte e a ética de habitar o mundo, numa primeira dimensão, necessita de uma condição filosófica investigativa de sensibilidades que fazem-mundos aflorar cosmopoéticas como encontro e exercício para uma experiência de florestania; permitir que nas brechas do cimento, as "ervas daninhas" ganhem aliadas para realizar paisagens afetivas e artísticas no cuidado e resgate da vida coletiva.

Fazer arte educação hoje é lidar com o conhecimento que se atualiza e se refaz a todo instante. Por sua inconstância, o saber democrático deve considerar o alcance e a transparência do seu processamento, na compreensão do exercício de aprender o caminho reconstrutivo do pensamento, a combater através de pesquisas, a sua impotência ou sua capacidade de traduzir-se em ação política. Tem-se duas questões balizadoras para tornar o conhecimento transformador e digno de pauta para o mundo: a sua ética e a sua qualidade política. (Demo, 2015).

Na partilha da produção de conhecimento e nas relações que foram estabelecidas no seu processo de criação são reveladas o grau de consciência ética e política dos sujeitos-objetos envolvidos. Pode-se perceber a dimensão do alcance deste saber na realidade cotidiana nos ambientes naturais-culturais e o quanto a sua provocação de inovar é oferecer à Terra, a existências das vidas passíveis de serem vividas de forma não precarizadas. Considerar que o conhecer e o aprender a aprender inferem em modos de existir, a premissa de inovar eticamente passa por uma ressignificação da constituição do saber questionando suas cientificidades e as ficções culturais como elementos estruturais não excludentes. O *pensamento florestal* rechaça a lógica do Capital, mas faz sobreviver a vida entre espécies. Sob esse aspecto, é também aprender a resistir, recuperar e preservar.

O educar torna a sua tarefa saber transformar, deslocar saberes na posição de transculturação (Sodré, 2017), implicando em aliar-se em outras epistemologias. Uma comunicação transcultural é, para o sociólogo Sodré (p.18), reparar que "há um abismo entre o abstrato reconhecimento filosófico do outro e a prática existencial de aceitação de outras possibilidades humanas - o acolhimento da diversidade, num espaço de convivência." O saber transformador deve embasar-se nas diferenças que existem nos modos de viver:

> A variação é *naturalmente* imprescindível à transformação evolutiva. Mas ao contrário da distinção dos fenômenos como mero princípio lógico do conhecimento, a diversidade implica um *conhecimento* da diferença, que supõe a sua pluralidade numérica e espacial, assim como a atribuição de uma identidade a ser sensivelmente *reconhecida*. Sem o reconhecimento no plano dos afetos não se cria a solidariedade imprescindível à aproximação das diferenças. (idem, p.19)

Uma nova dinâmica social de aprendizagem necessita de se apoderar do processo de pesquisa que se qualifica pela crítica argumentativa, dados empíricos, exercer criação reflexiva. Dada essa condição, a educação das escolas e para além delas pede reparo do modo de conceber, produzir e compartilhar o conhecimento. Trata-se de desenvolver a eticidade do processo de conhecer e aprender. A quem serve o conhecimento? Seu impacto político no viver em comum é positivo se averiguar seu sentido a partir da relevância deste saber para o viver-bem das comunidades humanas e não humanas nas suas diferenças, enraizado nas próprias experiências, na radicalidade de poder ser e agir na Terra mas também em saber comunal. Envolvendo também os elos em comum e suas memórias, repertório cultivado nesta floresta de signos e suas linguagens.

Conclusões Parciais: ouvindo o ritmo interno na sabedoria da floresta

Emílio tentará salvar o mundo ou a si mesmo?

J. Rousseau, 1973

Transformar a prática educativa inserida no paradigma instrucional e levá-la para o campo da comunicação é pensado através de um compromisso ético com a vida. O educar volta-se para o cultivo do pensamento em estado selvagem - aquele estado de uma educação natural, como propunha Rousseau (1973), permitindo que os processos de aprendizagem possam se desenvolver e complexificar em consonância a um ritmo interno. Coordenados a partir do diálogo entre os elementos do meio que, não hierarquizados, assumem diferentes papéis entre sujeitos ensinantes e aprendizes, todos intérpretes.



Imagem 4: Comunidade é uma estrutura social também observada em outras espécies, como os tucanos. A fotografia retrata uma situação de cantoria e jogo "Pula-Pula" entre as aves observada na orla da Floresta da Tijuca, Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Fotografia de Isabela Frade, 2020.

Praticados em ambientes ricos em diversidade, como as florestas, se dão por estratégias geradoras de convívio entre diferentes organismos em seus meios de vida e comunicação. A denominada inteligência artificial de certo modo está próxima das formas cognitivas dos outros seres vivos e, em especial nas plantas, pois estas apresentam uma estrutura aberta, rizomática ou arborescente que opera por evolução calcada na experiência, em processos acumulativos de depuração sensível.

O cultivo do pensamento em estado selvagem é como a prática da agrofloresta: se cultiva em meio à mata, à diversidade, ganhando sua proteção e estímulo. É brincar conhecendo outros seres, observando-os e interagindo, praticando linguagens outras, em estados de ser e modos de estar fluidos e interagentes. Se Rousseau, ao pensar a educação natural ou negativa, imprimia suas intenções no próprio processo de desenvolvimento da criança, acreditando que deixá-la livre iria fazê-la criar seu próprio ritmo, em equilíbrio saudável e autorregulado, hoje pensamos em comunicação com o meio, essa natureza ampliada pelas relações entre cada elemento de um ambiente como teia viva onde todos estamos conectados. A modernidade criara essa busca pelo indivíduo autônomo como ideal humano, promovendo desconexão e

isolamento: Se Emílio escolhesse salvar o mundo perderia sua grandeza, sua liberdade…, Mas o filósofo, ofuscado por suas próprias luzes, mesmo gostando de seu jardim não conseguia vislumbrar essa rede conexa vital da florestania. Não pôde perceber o que, hoje, sabemos ser inevitável: para salvar-se, Emílio precisa salvar o mundo.

O estudo de Mancuso sobre as plantas sugere proximidade crescente entre ciborgues e certos organismos e, a partir dessas bases, sustentamos a proposta de se estar em floresta e não no pequeno jardim em ato comunicativo e educativo. As atuais conexões eletromagnéticas podem se tornar caminhos conectivos amplos e não se reduzirem a somente no ligar o computador ou celular e interagir com dispositivos programados. A trama está dispersa, mas também, enquanto natureza, conexa em todos e por todos os elementos do meio. A primeira mestra seria então a natureza, não apenas a sua própria interioridade, mas a abertura ao processo integral do enlace da vida, a Biosfera.

Bem distante de buscar captar uma verdade ou princípio geral sobre a natureza, o cientista hoje trata de reconhecer a complexidade e riqueza dessa trama viva da qual temos ainda somente um vislumbre: "Cada espécie viva é parte de uma rede de relações sobre as quais sabemos muito pouco. É por isso que todo organismo vivo deve ser protegido.” (Mancuso, 2024, p. 146) Aprender com a natureza significa também reconhecer nosso papel nesse jogo da vida. Significa confiar no amadurecimento cognitivo em associação multidirecionada e diversa, não fechado em projetos e resultados previstos, com risco de uniformidade. Diante da elaborada trama bioenergética, os circuitos fechados dos equipamentos eletrônicos permanecem fracos e perversos, uma vez que são dominados por corporações imperialistas e tendem a uma única direção: o domínio da comunicação. A vida, no entanto, é larga e multideterminada. É multifocal e polifônica.

Apostamos na arte que é em si mesma indeterminada, subsiste nela uma dimensão associativa e imaginativa em liberdade, caminho criativo que privilegia a inteligência sensível e aberto ao multidimensional que, nessa amplitude ao diverso em relação, permite nutrir-nos dos sentidos complexos da existência, ao vivenciá-los. A arte pode abrir caminhos para a sintonia com a rede conectiva criativa em suas múltiplas manifestações da natureza: floresta, cerrado, alagados, restinga, mangue, campos de altitude e outros biomas que exprimem, cada um deles, conexões sistêmicas delicadas. Por isso é o canto, o rito, a encenação, o jogo, a

pintura e são todas requeridas invenções que nos permitem o exercício de perceber o linguajar do mundo, que nos abrem ao silêncio da escuta e auxiliam na elaboração de suas revelações.



Imagem 5: Experiência da construção coletiva em mutirão, como vemos aqui, na amassadura do barro, é uma arte ancestral a resgatar para vivências comunais significativas: A arquitetura popular sustentável e conectiva como caminho na construção de um imaginário ancestralmente enraizado e partilhado. Campus UFES em Goiabeiras, Vitória, ES. Fotografia de Isabela Frade, 2024.

A arte é uma potência que cultivamos muitas vezes em enquadramentos opressivos. Então, não é qualquer arte, mas as que se afirmam como cosmopoéticas, capazes de reavivar nosso imaginário e torná-lo terreno fértil à amplitude interespecífica e aos enlaces “diversais’, como defendia o quilombola Bispo (2023). Práticas de um linguajar poético para aprofundarmo-nos sobre os ricos mananciais de saberes ancestrais na relação com a Terra e suas criaturas, inclusive nós mesmos. Assim, Emílio que representava a inocência e bondade inatas, pode abandonar essa casca de pureza e reconhecer-se como raiz antiga, sendo sua parte mais sensível, delicada coifa que cresce e ausculta, que cria desígnio e faz a floresta caminhar consigo.

Referências

BISPO, Antônio. **A Terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

COCCIA, Emanuelle. A virada vegetal. N-1 edições.org. Julho, 2018. Disponível emis: https://www.n-1edicoes.org/cordeis/A%20VIRADA%20VEGETAL-6

DEMO, Pedro. **Educar pela pesquisa**. São Paulo: Editora Autores Associados, 2015.

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FRADE, I.N. & GUIMARAES, A. (2021). Naturezas da arte - diálogos entre tempos na floresta. R*evista Concinnitas*, 22(41). 255-276.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

_____. **Quando as espécies se encontram**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

_____. Ja**mais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção TRANS).

MANCUSO, Stefano. **A Incrível Viagem das Plantas**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EIXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

.

Do físico ao digital: Transformações no espaço de criação artística

From physical to digital: Transformations in the space of artistic creation.

Andressa da Silva Freitas (UFSM)

Flávia Maria de Britos Pedrosa Vasconcelos (UFSM)

Resumo:

A pesquisa investiga a transformação do ateliê como espaço de criação artística a partir da migração do físico ao digital, em relação ao corpo criador do artista. Parte de vivências e reflexões teóricas no campo da arte contemporânea, observando como dispositivos eletrônicos como celulares e tablets operam como ateliês portáteis. Tal alcançabilidade, embora amplie as condições de criação, também revela contradições, ao permitir a produção em todos os lugares e "não-lugares", no sentido discutido por Marc Augé (2009). O texto busca compreender como o ambiente influencia diretamente o corpo criador, alterando seus comportamentos e consequentemente influenciando os trabalhos artísticos criados por ele, em diálogo com os escritos de Sandra Rey (2002), Cecília Almeida Salles (2011) e Byung-Chul Han (2015).

Palavras-chave: Poiética. Ateliê. Espaço de criação. Corpo criador. Dispositivos eletrônicos.

Abstract:

This research investigates the transformation of the studio as a space for artistic creation following the migration from the physical to the digital, considering implications for the artist's practice and body. It draws on experiences and theoretical reflections in the field of contemporary art, observing how electronic devices such as cell phones and tablets operate as portable studios. This accessibility, while expanding the conditions for creation, also reveals contradictions, allowing production in all places and non-places, in the sense discussed by Marc Augé (2009). The study seeks to understand how the environment directly influences the creative body, altering its behaviors and consequently influencing the artistic works created by it, in dialogue with the writings of Sandra Rey (2002), Cecília Almeida Salles (2011), and Byung-Chul Han (2015).

Keywords: *Poetics. Studio. Creative space. Creative body. Electronic devices.*

Introduzindo

Pesquisa que surge com a consciência de inquietações referentes às mudanças e transformações, que se manifesta em relação do corpo criador com o [1]"espaço de criação", este que também pode ser denominado como ateliê. Pontuando que tais apontamentos surgem em consequência de estar cursando o mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) pela instituição Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), desta forma os assuntos, temas e conceitos abordados aqui fazem parte da construção da dissertação, que ainda se encontra em processo.

No espaço de tempo do primeiro semestre do mestrado, surgem percepções de mudanças perante o meu espaço de criação de arte, desta forma utilizo da Poética (Sandra Rey, 2002) para discorrer sobre estas transformações que afetam o meu corpo criador tanto quanto os trabalhos artísticos produzidos durante este período. Desta forma, reflito sobre os afetos e consequências da migração do espaço de criação, saindo do local físico vinculado aos cômodos fechados e ao domiciliar, para o espaço digital, móvel e portátil. Possibilitada por dispositivos eletrônicos como celulares, *tablets, notebooks e computadores.*

Para o desenvolvimento dos apontamentos aqui feitos, são utilizados dos escritos de diversos autores, entre eles Sandra Rey (2002) abordando o conceito da "Poiética", Marc Augé (2009) com a noção de "não-lugar", Cecília Almeida Salles (2011) com a "estética inacabada" e Byung-Chul Han (2015) com o conceito de "tédio".

Contextualizando conceitos

Seguindo com o objetivo geral, de evidenciar o processo da mudança da utilização de um ateliê físico ao digital e sinalizando juntamente as suas consequências, e as influências ao corpo criado averiguando os seus benefícios e malefícios.

[1]Identificado como "espaço de criação" todo espaço que é utilizado com o propósito de dedicar-se a criação artística

Faz sentido pontuar que este texto é feito por uma artista visual e pesquisadora, formada em Artes Visuais bacharelado pela (UFSM), desta forma durante o período da graduação foram frequentados os diversos laboratórios e ateliês do Centro de Letras e Artes (CAL), prédio onde são ministradas as aulas. Da mesma forma, informo que o começo do processo de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) decorreu durante a pandemia da covid - 19, e foi finalizado quando as aulas presenciais retornaram ao campus.

Portanto, com a soma do período de graduação e na atualidade com o da pós-graduação

foram obtidas vivências e experiências em múltiplos “espaços de criação”, tanto coletivos no campus, ou isolados em casa, trabalhando com linguagens tradicionais como pintura, desenho e escultura, mas também desenvolvendo trabalhos artísticos pelo âmbito digital como fotografias, videoartes e colagens digitais.

Após a finalização do TCC, onde foi criado e dissertado sobre o[2]“Quartoateliê”, existia a afirmação pessoal de que não havia mais o que pesquisar sobre o próprio espaço de criação, e que todos os desdobramentos sobre o tema tinham sido sanados, assim perdendo o interesse no tópico. Desta forma, quando deu início ao processo da pesquisa do mestrado prosseguiu-se com o intuito de investigar ateliês de artistas e averiguar como estes espaços os influenciavam.

Logo nos primeiros meses da pesquisa a afirmação pessoal se revelou incorreta, momento em que se percebe as mudanças existentes perante o “espaço de criação” pessoal, algo que só foi descoberto pois a pesquisa estava ativa, e desta forma, ao meu entender, estava viva, e em um estado de processo e movimento, logo adquiriu ainda mais o meu interesse.

Percebo que, ao começar o processo do mestrado, encontrava-me durante grandes períodos de tempo diante de telas. Do celular, do *tablet,* do *notebook* ou dos computadores, e o tempo para produção prática poética diminuía. Desta forma, a saída

[2] Conceito criado durante o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), período de isolamento social, que apresentou a necessidade da utilização do cômodo domiciliar do quarto, local de descanso para ser utilizado concomitantemente como espaço de produção artística, um ateliê.

que o corpo criador encontrou para seguir a pesquisa da pós-graduação, (que se encontra no campo prático poético) foi criar em relação com as telas, tornar estes momentos que são mais frequentes do que o tempo disponível para acessar ateliês físicos, momentos de criação. Consequentemente, surgem trabalhos artísticos vinculados com dispositivos eletrônicos digitais, vinculados por serem de onde surgiram, mas também pois eles levam como temática o processo de criação entrelaçada com o contexto digital eletrônico.

São produzidos três trabalhos artísticos neste período, que entre si partilham como base de matéria-prima capturas de tela *(prints)* autorais feitas durante o primeiro semestre do mestrado, são eles a videoinstalação “~disparadores” (2025) (Figura 01), onde procura se abordar o tema da hipervisualização de imagens do dia a dia vinculado ao campo acadêmico, a instalação “Ecrãs em colisão” (2025) (Figura 02), feita com *prints* impressos interferidos pictograficamente de forma manual e digital, assim cria-se a oportunidade de pausa e análise dos instantes capturados durante momentos de pesquisa, leitura e escrita, e a série de dez colagens digitais denominada “D.000” (2025) (Figura 03), onde são apresentados simulacros dos períodos de pesquisa no âmbito digital.

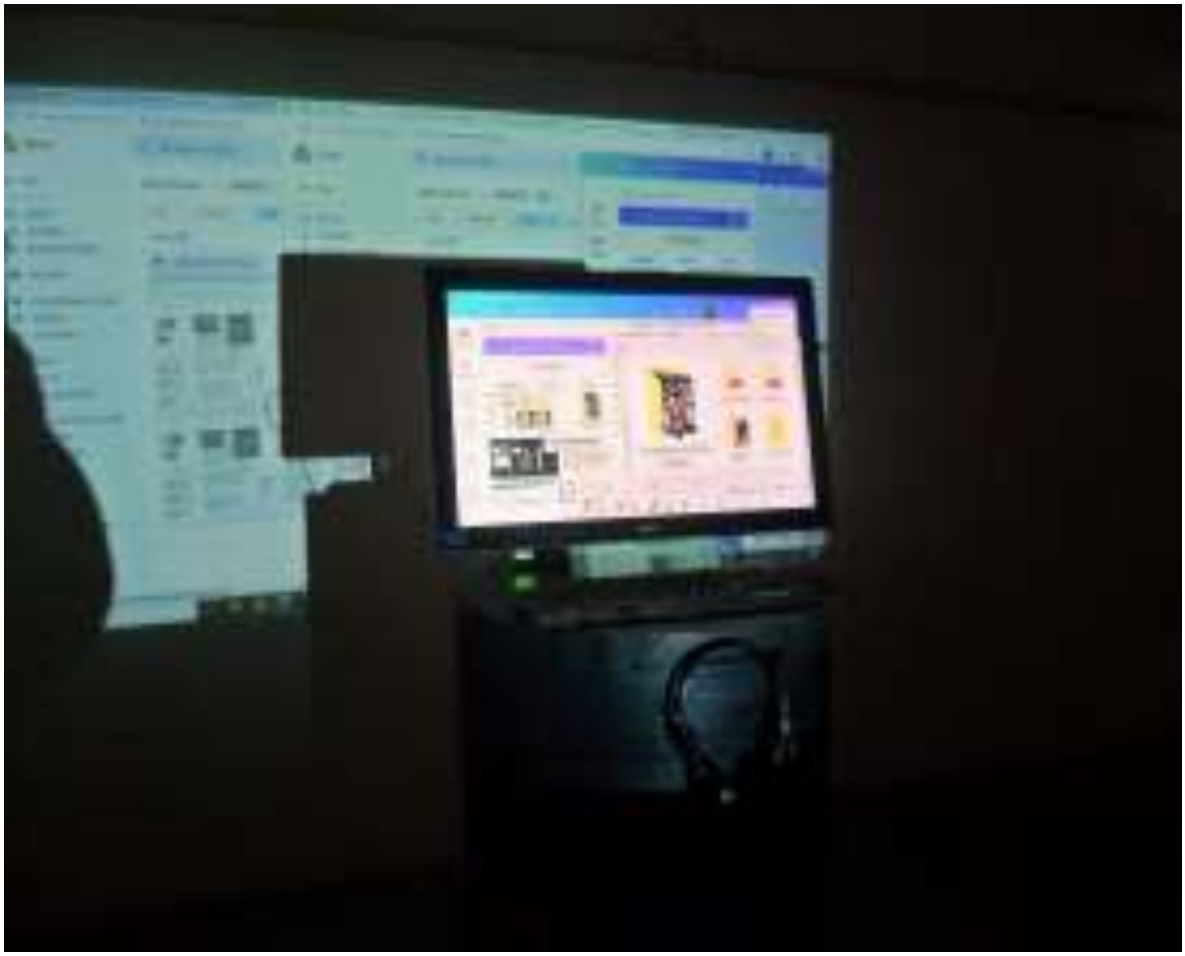


Figura 01 - “~disparadores”, videoinstalação, Andressa Freitas, 2025.
Fonte: Autoral (2025)



Figura 02 - “Ecrãs em colisão”, instalação, Andressa Freitas, 2025. Fonte: Autoral (2025).

.

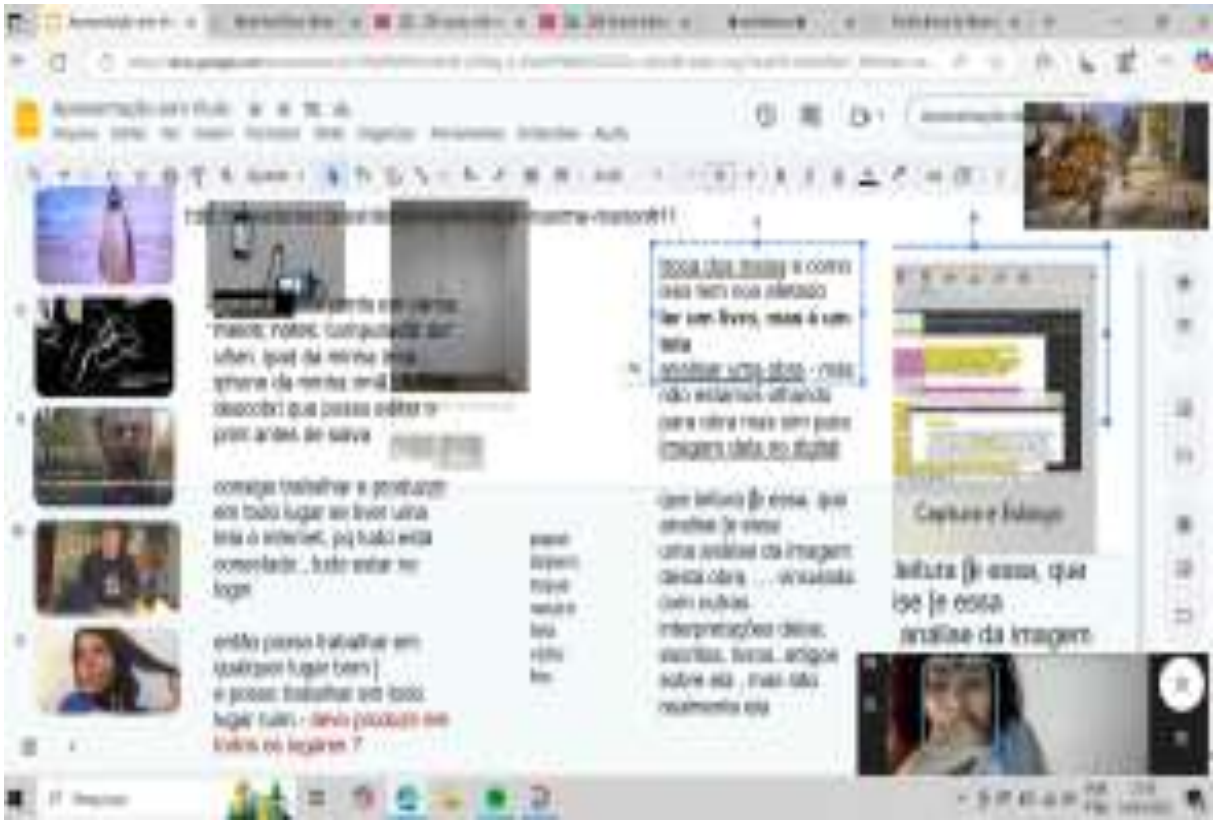


Figura 03 - “D.004”,, Colagem Digital, 1123x794 px. Andressa Freitas, 2025. Fonte: Autoral (2025).

Série de produção de trabalhos artísticos que possibilitaram refletir sobre este momento cheio de disparadores que foi o primeiro semestre da pós-graduação em Artes Visuais. Assim a pesquisa discorre e se transforma perante a investigação e a formação dos resultados artísticos. Como discute Sandra Rey (2002 p, 134) sobre o cerne e objeto da Poética, trata-se da perspectiva da obra se fazendo, do trabalho artísticos em construção, assim a discussão se forma em volta do processo de criação da obra e tudo o que o influencia e constrói.

Utilizo este conceito para dar seguimento na discussão, seguindo pelo viés do foco no processo, e não somente nos trabalhos finalizados. Um método aberto com destaque na reflexão e investigação de cada passo do processo, operando como guia os três parâmetros fundamentais da Poética: “liberdade (expressão da singularidade), errabilidade (direito de se enganar) e eficácia (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir o erro)” Sandra Rey (2002 p, 134).

Cada parâmetros complementa o outro e assim viabilizando que a pesquisa siga em processos de ciclos contínuos, começando, se desenvolvendo e se transformando, e de certa forma se finalizando, entretanto conjuntamente coincide com o começo de outro processo, assim, a criação de arte está em constante movimento, os processos se conectando se influenciando.

Juntamente de Rey sigo com os escritos de Cecília Almeida Salles (2012) que desenvolve argumentações em busca da pesquisa em prol do processo, e a investigação do mesmo. Concedendo a liberdade para a análise de cada traço feito, desde do seu nascimento, esmiuçando os documentos, anotações e rascunhos da artista que existem ligados ao processo criativo, e investigando o que influenciou o traço ser o que aparenta ser. Dessa forma averiguando, acompanhando e defendendo uma pesquisa que se desenvolve em prol do processo, cada rascunho e experimentação, aproximando-se de um estudo vinculado à estética do inacabado. Algo que sempre segue se refazendo.

Refletindo sobre

Feita uma reflexão sobre o processo de produção artística das três obras autorais feitas no início de 2025, em comparação com trabalhos anteriores, é possível começar a perceber e visualizar as mudanças do "espaço de criação" que antes se encontrava no espaço físico dos laboratórios do campus, nas salas de aulas, ou no "Quartoateliê", migraram para frente de telas em localidades diversas.

Às vezes pelo trajeto do ônibus indo para a faculdade utilizando o celular, ou sentada no sofá da sala durante um almoço de família pelo tablet, ou com certa frequência durante os períodos livres nos espaços de tempo entre compromissos, nas bibliotecas do campus por computadores disponibilizados para os estudantes. Desta forma, é possível evidenciar que a criação de trabalhos artísticos e poéticos não estão mais vinculadas a locais, salas e cômodos específicos para produção de arte, a criação se torna móvel, por meio dos dispositivos eletrônicos utilizando de logins e backups. Em resultado de não precisar estar em espaços físicos específicos para poder dar continuidade à pesquisa e produzir trabalhos artísticos, a produção pode existir em qualquer momento e a qualquer instante.

Compreende-se que é possível ser feita a construção deste "espaço de criação" em qualquer lugar que o corpo criador esteja presente, se conectando por meios de dispositivos eletrônicos portáteis, ou com auxílio de logins e backups em aparelhos não pessoais, logo criar este espaço móvel levá como chave essencial a mente que o acessa. Desta forma, levando em consideração os escritos do antropólogo Marc Augé (2009) Ter a oportunidade de acessibilidade a este "espaço de criação" torna-se possível transformar qualquer "não-lugar" em um "lugar de criação", por ser ele uma parada de ônibus, o *hall* de um prédio ou a fila do caixa de um supermercado. Assim o "espaço de criação" está em relação com o corpo criativo.

Torna-se mais complexo sair deste espaço, pois ele pode ser construído em qualquer local, sendo portátil com o corpo. Pois é possível fazer o ato de sair de um prédio universitário, uma sala de aula ou um quarto, deixando em suspensão a produção, entretanto se ela é acoplada com o “corpo criador" isso não é possível.

Entretanto, a existência desta possibilidade de conexão constante com a produção artística e acadêmica somada com alta exigência de desempenho, competitividade, autocobrança e estresses vinculados à pressão acadêmica torna mais fácil desenvolver ansiedade, depressão e até *burnout.* Resultados que não beneficiam o discente, a instituição ou o campo de estudo vinculado à pesquisa.

Estar constantemente em um estado de produção dificulta a oportunidade de intervalos para descanso, e reflexões sobre o que está sendo elaborado, da mesma forma que não possibilita que o estado de tédio surja. Sentimento este que permite o fruto de novas ideias, que pode proporcionar clareza sobre temas abordados, a análise de novas propostas a serem desenvolvidas futuramente. Com isto em mente a busca do equilíbrio entre produção e descanso torna-se um estado que pode proporcionar benefícios tanto para o discente quanto para o programa, pois “Se o sono perfaz o ponto alto do descanso físico, o tédio profundo constitui o ponto alto do descanso espiritual. Pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente” Han (2015, pg. 19).

Encontrar um ponto de equilíbrio pessoal e se permitir momentos de tédio, entre o estado de produção, de leituras, de escritas, proporciona a oportunidade de interpretação e contemplação sobre o processo de pesquisa. Assim, desacelerar e descansar torna-se algo necessário ao processo de criação e de qualquer investigação.

Efeitos da constante conexão

Ao compreender que o “espaço de criação” pode ser móvel, construído e acessado com o auxílio de dispositivos eletrônicos e a mente que os utiliza, é possível vagar e habitar diversos espaços para desenvolver e dar continuidade a pesquisa em qualquer lugar. Entretanto, ao utilizar um atelier portátil, deve-se levar em consideração que o espaço físico onde ele é acessado pode influenciar fortemente os trabalhos feitos ali. Como citado anteriormente, o trajeto de ônibus pode ser transformado em um “espaço de criação”.

Agora analisando o ambiente de ônibus este que circula pela cidade, e está em constante movimento, composto por pessoas desconhecidas, diversos barulhos como de conversas, motores e buzinas juntamente com corpos se esbarrando, assim estas condições afetando e

ditam quanto o corpo criador pode se movimentar, e se

concentrar no que está sendo produzido, e desta forma influenciando os trabalhos produzidos neste espaço.

Desta forma trabalhos que podem ser desenvolvidos por “ateliês portáteis”, como uma colagem digital ou uma produção textual, feitos em um ambiente que não foi construído para este propósito as luzes, os tons de cores, a composição do espaço, as movimentações, podem ser agregadas à produção e assim transformando o resultado final. Agora essas influências externas que o compõem podem migrar para uma exposição ou galeria.

Ao contemplar uma pintura feita com técnicas tradicionais, é possível imaginar quais foram os espaços que ela percorreu, existe uma recorrência entre eles e outras pinturas, como a loja que vendeu a tela e os materiais artísticos, o ateliê onde ela foi produzida, a galeria ou residência onde ela é exposta, podendo existir outros espaços, entretanto quando se trata de trabalhos produzidos em espaços de tempo emprestados de forma móvel e portátil, em um ônibus, em uma fila de espera, durante o intervalo da aula, um almoço em família, na praia, em uma biblioteca ou em um bar são inúmeros os possíveis espaços percorridos e as influências existentes.

O contínuo hábito de produzir em espaços não específicos para a criação, pode levar a interferir no desenvolvimento dos trabalhos artísticos em andamento. Ao estar privado da oportunidade da disponibilidade de ficar horas adentro em um estado de criação adentrando totalmente na atmosfera de produção, tem potencial para se tornar algo prejudicial. Pois manter o corpo constantemente em movimento e a mente acelerada em busca da produtividade excessiva resulta em uma vida “cafetinada” (ROLNIK, 2019), priorizando a quantidade dos resultados e não a qualidade, desta forma abrindo lacunas para que o desenvolvimento do que está sendo produzido não atinja o seu potencial, assim resultando em algo abaixo das expectativas.

Por fim reflito sobre o “espaços de criação” não convencionais e quais são os corpos que os utilizam, quais são sua classe social econômica, sua cor ou seu gênero, e se algum desses quesitos os influenciam a manter o hábito de criar em lugares não propícios para criação, e quais seriam os potenciais de seus resultados se tivessem a oportunidade de sempre utilizar “espaços de criação” adequados para suas necessidades e técnicas, juntamente com o equilíbrio entre produção, descanso e desaceleração.

Desfecho

Em decorrer de habitar em diversos ambiente propícios para a produção artística, o que levou a refletir sobre a relação do espaço de criação com o corpo criador, possibilitou afirmar a existência da utilização de ateliês portáteis, acessados com auxílio de dispositivos eletrônicos digitais, e que juntamente do benefício da oportunidade de estar constantemente conectada e mantendo a continuidade da pesquisa, também carrega a possibilidade prejudicial de manter o corpo e mente em estado acelerado de produtividade. Logo, a formatação do espaço afeta o corpo criador, alterando a atuação do corpo, influenciando o desempenho acadêmico e a qualidade dos resultados produzidos.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não - lugares Introdução a uma antropologia da sobremodernidade.** Editora 90, 2009.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (org.). O meio como ponto zero: **metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123–140.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Intermeios; FAPESP, 2011.

Altered Carbon: ressignificando Poe em tempos de Inteligência Artificial

Altered Carbon: Reinterpreting Poe in the Age of Artificial Intelligence

Telma Elita Juliano Valente (DDI/UFES)

Resumo

Trata-se de uma análise da primeira temporada da série de ficção científica *Altered Carbon*, a partir da personagem Poe, uma IA gerente do Hotel *Raven*. Pretende-se verificar as similaridades entre essa personagem e o escritor Edgar Allan Poe, particularmente seus contos de suspense e horror - considerando-se a simbiose existente entre autor e obra - dentre outras referências literárias e estéticas. Adicionalmente, o estudo põe em evidência o conceito de Transhumanismo, através das discussões sobre a temática central da série: a imortalidade digital. Para isso, será aplicado o conceito de Tradução Intersemiótica - tradução que se faz por meio de linguagens ou sistemas de signos diferentes, na interpretação de signos verbais por meios não verbais ou de um sistema de signos para outro (JAKOBSON, 1969). Conclui-se com o estudo que a tradução intersemiótica da obra de Poe prova a perenidade de seu legado.

Palavras-chave: Série. Inteligência. Artificial. Intersemiótica. Poe.

Abstract: *This is an analysis of the first season of the science fiction series Altered Carbon, focusing on the character Poe, an AI manager of the Raven Hotel. The aim is to verify the similarities between this character and the writer Edgar Allan Poe, particularly his suspense and horror stories – considering the existing symbiosis between author and work – among other literary and aesthetic references. Additionally, the study highlights the concept of Transhumanism through discussions on the series' central theme: digital immortality. To this end, the concept of Intersemiotic Translation will be applied – translation that occurs through different languages or sign systems, in the interpretation of verbal signs by non-verbal means or from one sign system to another (JAKOBSON, 1969). The study concludes that the intersemiotic translation of Poe's work proves the enduring nature of his legacy.*

Keywords: *Series. Intelligence. Artificial. Intersemiotics. Poe.*

Introdução

As ficções científicas, ao longo da história, têm apresentado visões apocalíticas de um futuro distante. Contudo, essas diegeses têm como temas subjacentes, na verdade, questões da contemporaneidade. Com isso, essas obras ganham um verniz premonitório.

Neste sentido, tem sido prática corrente a adaptação de autores clássicos para a linguagem audiovisual. Exemplo mais recente é o filme *Frankenstein* (2025), de Guillermo del Toro, baseado no livro homônimo (1818), de Mary Shelley. Um recuo no tempo revela outros filmes que seguiram essa linha, como o emblemático *Blade Runner* (1982).

Contudo, não foi apenas o cinema que se debruçou sobre esses autores. A produção televisiva seriada tem seguido esse caminho e, com isso, vem atualizando e ressignificando os cânones literários. Um exemplo disso é a série *Altered Carbon* (2018-2020). Esta produção baseia-se no livro homônimo de Richard K Morgan (2002), que retrata um futuro distópico.

A série foi uma criação da autora Laeta Kalogridis, cuja primeira temporada teve início em fevereiro de 2018, com 10 episódios. Exibida pela plataforma Netflix, teve uma segunda temporada, cujo lançamento ocorreu em julho de 2018. No ano de 2020 a série foi cancelada.

A peculiaridade dessa produção é que ela insere na narrativa a personagem IA Poe, gerente do Hotel *Raven*, numa clara mimetização do autor "romântico" do século XIX Edgar Allan Poe (1809-1849). Mas, mais do que homenagear o autor, a série reconfigura suas principais temáticas, bem como a personalidade do autor oitocentista, num cenário distópico *cyberpunk.* Essa escolha mostra-se adequada para discutir a condição humana na era da reprodutibilidade técnica da consciência.

Em *Altered Carbon* a humanidade alcança a possibilidade da imortalidade digital, através de um mecanismo de transferência da consciência para outros corpos (ou capas). No entanto, tamanho progresso tecnológico não foi acompanhado de um aprimoramenteo moral. O resultado é uma sociedade do século XXV, que reproduz o contexto de desigualdades e exploração da atualidade. Nesse cenário, a IA Poe apresenta-se como um contraponto a esse universo tecnológico, resgatando o senso de humanidade que a sociedade havia perdido.

O objetivo deste estudo é verificar como se deu a tradução intersemiótica da obra do escritor Edgar Allan Poe para a linguagem televisiva - através da identificação, nos episódios da série, das diversas referências às temáticas abordadas em seus contos - mas, principalmente,

na personificação do autor na personagem IA Poe. Adicionalmente, almeja-se discutir alguns aspectos do conceito de Transhumanismo, a partir da temática central da narrativa, que é a imortalidade digital alcançada pela sociedade do século XXV, devido ao grande desenvolvimento tecnológico.

Como aportes teóricos dessa análise foram usados os textos de Jakobson (1969), bem como sua complementação em Plaza (2001), ancorada na Semiótica de Peirce, e Kellner (2001). Ressalta-se que a análise considerará alguns elementos, tais como cenários, elementos de cena (*props*), citações literárias da personagem, entre outros. Com isso, pretende-se demonstrar que há uma intersecção entre um autor do século XIX – ignorado e relegado quase ao ostracismo no seu tempo - com as mídias da contemporaneidade - num processo de atualização e ressignificação de suas obras para a linguagem televisiva. Adicionalmente, pretende-se demonstrar que a referência à obra de Poe está presente não somente por intermédio do personagem IA Poe, mas, principalmente, através das reflexões que a série suscita, as quais entram em diálogo com as mazelas do espírito apontadas pelo autor.

Além disso, a estética sombria e o tom melancólico adotados na produção possuem semelhanças com os cenários e a ambiência descritos nos contos do autor aclamado como mestre do horror. Vale ressaltar, que este estudo se configura como um desdobramento de pesquisas anteriores desenvolvidas sobre as traduções intersemióticas da obra de Edgar Allan Poe para a linguagem dos quadrinhos e que poderá, neste momento, instaurar um diálogo com novos interlocutores.

Altered Carbon: Primeiro Arco Narrativo

O mundo distópico retratado pela série *Altered Carbon*, uma ficção científica *noir,* apresenta-nos um futuro marcado por questões muito contemporâneas, como a desiguladade social, os conflitos éticos produzidos pela evolução tecnológica, a responsabilidade científica, a busca pela construção da identidade, entre outros. A esse respeito, Silva e Hoff (2022, p. 95) destacam:

> A distopia ficcional audiovisual, mais do que mero entretenimento, carrega em seus discursos as marcas de um tempo, manifestadas pelos medos e inseguranças abordadas nas obras. Os produtos audiovisuais suscitam a reflexão sobre a realidade em que vive o espectador, não apenas pelos sentidos de real e realidade [...], mas pela capacidade de acionar afetos e mobilizar argumentos em torno de questões (...)

Distopia e Transhumanismo em Altered Carbon

A narrativa desenrola-se num futuro longínquo, especificamente, em 2384. O ex-soldado de elite Takeshi Kovacs é retirado da prisão pelo milionário centenário Laurens Bancroft para realizar uma missão. Kovacs foi o único sobrevivente do grupo dos Emissários, rebeldes que lutavam contra a nova ordem mundial. Sua consciência, congelada por 250 anos, foi transferida para um novo corpo (ou capa), a do detetive Elias Ryker, na prisão de Bay City, San Francisco. Laurens oferece a Kovacs uma nova chance de vida, caso ele aceite o caso, e descubra quem o matou.

Esse acontecimento dá início ao primeiro arco narrativo da série. Os corpos tornaram-se, assim, apenas artefatos ou invólucros para uma espécie de "essência" humana, armazenada digitalmente ou, em última instância, um acoplamento definitivo (SIMONDON, 2007 *apud* SILVA; HOFF, 2022, p.104). Essa criação da autora Laeta Kalogridis, cuja primeira temporada teve início em fevereiro de 2018, com 10 episódios, foi baseada no livro homônimo, de 2002, do escritor Richard K. Morgan. A série teve uma segunda temporada, cujo lançamento ocorreu em julho de 2018, com ambas temporadas exibidas pela Plataforma Netflix. No ano de 2020 a série foi cancelada.

A narrativa insere-se no gênero *Cyberpunk*, cujas raízes remontam às obras de Philip K. Dick, e se consolidou visualmente nos anos 80 com o filme *Blade Runner* (1982). Na literatura, o gênero também foi popularizado pelo romance *Neuromancer* (1984), de William Gibson. Percebe-se, com isso, que *Altered Carbon* é uma obra, cuja construção é permeada por elementos intertextuais[165].

Esse componente teórico se somará aos demais aportes que serão abordados nesse estudo. Ressalta-se que trata-se da definição proposta por Kellner (2001). Segundo o autor:

> "(...) Como gênero, o *Cyberpunk* pode ser visto como sistemas de advertência, como narrativas moralizadoras e acauteladoras, a nos avisarem sobre os desenvolvimentos futuros, quando não haverá futuro controlável pelo ser humano em atendimento aos seus objetivos (...)
> (KELLNER, 2001, p.382).

A temática central que estrutura a narrativa é a imortalidade digital. Esta é alcançada por meio de uma tecnologia, que permite transferir consciência, memórias e personalidade para um dispositivo, *stack ou pilha cortical,* uma espécie de disco, que é introduzido entre as vértebras, na parte posterior do pescoço, geralmente na infância. Dessa forma, quando o corpo

[165] Intertextualidade: Segundo o **E-Dicionário de Termos Literários**, "(...) intertextualidade significa relação entre textos. Considerando-se texto, num sentido lato, como um recorte significativo feito no processo ininterrupto de semiose cultural, isto é, na ampla rede de significações dos bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana (...)". Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade . Acesso em: <jan.2026>.

morre, o *stack* é transferido para outro recipiente, as *capas,* corpos usados ou novos, *ad infinitum*. Contudo, a destruição do *stack* implica a morte definitiva do indivíduo. Por isso, outra possibilidade ainda mais sofisticada, e segura, é armazenar o conteúdo de um *stack* remotamente, por satélite. No entanto, a imortalidade digital de alta qualidade é privilégio de uma elite.

A série apresenta uma sociedade de classes semelhante, em muitos aspectos, ao contexto de desigualdades, exploração e decadência vivida nas metrópoles do século XXI. Apenas a classe mais abastada tem condições de adquirir as *capas* (corpos novos) de primeira linha, bem como seus *back ups* em bases remotas. Resta aos demais, corpos usados e avariados. Desse modo, o traço social distintivo passa a ser representado por objetos de desejo de caráter existencial.

A imortalidade, como abordada nos 10 episódios da primeira temporada da série, enseja questões muito presentes na obra do autor, poeta e crítico Edgar Allan Poe (1809-1849). Entre os temas abordados por ele destacam-se: os meandros da mente humana, dilemas morais, propósito de vida, identidade, entre outros.

Na narrativa televisiva, ao perpetuar a vida em outro corpo, transferem-se também memórias (que podem ser editadas) das várias existências e personalidades. Esse processo gera distorção da realidade e confusão mental. Percebe-se com isso, que a fragmentação e portabilidade da consciência remetem, assim, ao conto *William Wilson* (1839), do autor oitocentista.

Trata-se de uma narrativa com contornos sobrenaturais, na qual, na verdade, Poe discute aspectos da psiquê humana, como o conceito de duplo. A história apresenta a personagem William Wilson, que encontra um sósia na infância, que passa a acompanhá-lo e atormentá-lo durante toda a vida. A convivência insustentável com o "outro" leva o protagonista a matá-lo para descobrir, ao final, que desferiu seu golpe fatal contra si mesmo. Tal qual o personagem homônimo do conto - que tenta fugir de si mesmo - o protagonista Kovacs vive a angústia das reminiscências de suas múltiplas versões. Portanto, na leitura intersemiótica desse recorte, identifica-se uma relação indicial entre a espinha dorsal da série e esse conto de Poe.

Tradução Intersemiótica: da pena ao *pixel*

Convém esclarecer que o referencial teórico de análise deste estudo é o conceito de Tradução Intersemiótica, ou seja, transmutação, que consiste na interpretação dos signos

verbais por meio de signos não verbais (JAKOBSON, 2007, p. 64-65). Adicionalmente, temos a complementação conceitual dada por Plaza:

> O autor define, inspirado na tricotomia da relação entre representâmen e objeto, as possibilidades de tradução: icônica, indicial e simbólica. A icônica – ou transcriação – se baseia na similaridade de estrutura, produzindo significados sob a forma de qualidades e de aparências, aumentando a taxa de informação estética. A indicial – ou transposição – se funda no contato entre original e tradução em um sentido de continuidade, por uma mudança do meio, numa relação de causa e efeito. Já a simbólica – ou transcodificação – opera de forma convencional.
> (PLAZA *apud* ABDA; BRAIDA; PONTE, 2009, p. 2001).

A separação entre corpo (matéria orgânica) e mente (pilha cortical) reacende a questão sobre o que constitui o humano ou a alma humana. De que é composta sua identidade? A obra de Poe ilumina essa discussão com vários desdobramentos éticos.

Em *O poço e o pêndulo* (1842), as torturas físicas e psicológicas em um prisioneiro da Inquisição evidenciam o caráter sádico do homem, algo replicado na série, especialmente na cena de tortura na Clínica Wei (Episódio 4 – *Força do Mal – Force of Evil*). Já em *O gato preto* (1843), a transformação do homem dócil no ser monstruoso e perverso apontam para os limites tênues da personalidade. Ademais, culpa e o medo do retorno do gato morto, que atormentam o protagonista do conto, alinham-se aos fantasmas do passado, que assombram Kovacs e Bancroft. No conto *O barril de amontilado* (1846), uma mente fria e calculista elabora e executa uma vingança desprovida de qualquer culpa. A frase "(...) ninguém me fere impunemente (...)", dita no conto por Montressor, ressoa no sentimento de vingança de Kovacs e *Enviados* (soldados rebeldes) contra o sistema de privilégios dos *meths*. Estes são apenas alguns exemplos, entre muitos presentes na obra poeana, para cotejar com os episódios da série, que denotam uma relação indicial com ela.

Adicionalmente, Silva e Hoff (2022, p.105), em sua análise sobre a série, acrescentam um paralelo com o conceito de Pós-humanismo, que dialoga com o âmago da obra de Poe:

> (...) É interessante notar que a série reflete, igualmente, sobre outra perspectiva do pós-humanismo. Ora, se alcançamos o progresso científico, a realização de nossos desejos e a transcendência da carne ao fazer um uso desprendido da razão, quando o "pós" do pós-humanismo se torna o aqui e o agora, é de se imaginar, também, que as características desse "humano" - aspectos morais, sociais, políticos e econômicos - serão projetados em alguma medida nesse novo mundo. E talvez aspectos não tão virtuosos quanto aqueles prometidos pelo avanço tecnológico (...)."

No transcorrer da narrativa, novos desdobramentos da imortalidade digital se apresentam. No terceiro episódio da Primeira Temporada, intitulado *No silêncio da noite (In a*

Lonely Place), destaca-se a luta entre um casal numa arena antigravidade num duelo até a morte. Como prêmio ao vencedor, um *upgrade* de sua capa (um corpo novo de primeira linha) e vida melhor para os filhos. Meio de ascensão social de uns, entretenimento brutal da elite.

O combate ocorre numa noite festiva para muitos convidados do bilionário centenário Laurens Bancroft. Acostumada com esse tipo de espetáculo, a plateia vibra com os golpes e anseia pelo ato final (morte de verdade). Não há espaço para empatia. O tédio provocado pela imortalidade autoriza a banalização da existência. O valor dado à vida, assim como à espiritualidade, é relativizado. A busca pelo prazer e o resgate de emoções justifica as ações, culminando na ascensão de uma sociedade hedonista e depravada.

Nesse ponto, a narrativa entra em diálogo com o conto *O demônio da perversidade* (1845), o qual questiona a natureza racional do ser humano e aponta para um impulso primitivo e prazeroso pela destruição da espécie. No conto, assim como no episódio citado acima, evidencia-se que a perversidade humana não tem limites. Da mesma forma que o narrador poeano confessa que matou pelo simples prazer de matar, mesmo sabendo que não deveria fazê-lo, os convidados de Bancroft se refestelam com a morte iminente de um dos cônjugues. Estabelece-se, assim, uma relação de contiguidade (ou indicial) entre conto e série. Os momentos descritos da série evocam a atmosfera macabra do conto de Poe.

Altered Carbon apresenta uma atmosfera lúgubre. A narrativa transcorre, na maioria das vezes, no período noturno, sob chuva constante, intercalado com *flashes* de luz neon vermelha, azul ou verde. Essas características apontam para uma referência estilística, a estética *technoir:*

> "(...) A estética *noir,* por sua vez, é caracterizada pela iluminação artificial, não apenas nas sequências noturnas, e uma fotografia constantemente contrastada, enfocando a construção de sombras e a claustrofobia dos interiores, como se o teto oprimisse as personagens (...)"
> (LIRA, 2008 *apud* FILHO; LIMA, 2022, p.6).

Mais do que um uso estético, a ambientação sombria possue uma leitura simbólica, que identifica o contraste social na série. Ela representa o mundo que é acessado pela maioria da população, que não tem dinheiro para morar nos edifícios acima das nuvens. Em seus palácios nas alturas vivem os *meths* - apelidados de matusas em referência à figura bíblica centenária de Matusalém - pessoas extremamente ricas, que têm acesso à luz do sol e céu azul. Elas vivem distantes e alienadas do "povo abaixo". Os *grounders* são os habitantes do chão, que não possuem recursos para comprar capas de alta qualidade. Esse nível inferior da cidade é a representação da megalópole claustrofóbica. A atmosfera esfumaçada é rompida com anúncios

3 D e painéis holográficos, que poluem a atmosfera. A referência à *Blade Runner* (1982) é evidente[166]. A claridade virou *commodity*.

O duplo de Poe: a IA e o escritor

Para além das correspondências que podem ser feitas entre os episódios da série e a obra de Edgar Allan Poe, na produção televisiva há uma referência explícita ao autor com a criação da personagem Poe, uma Inteligência Artificial (IA), que é gerente do Hotel *Raven* - outra menção ao autor -, que publicou o poema *The Raven* (1845).

No livro homônimo, de autoria de Richard K. Morgan, a personagem IA tem como referência o guitarrista Jimi Hendrix. O Hotel *Hendrix*, um dos cenários do livros evidencia essa diferença. A troca observada na ficção audiovisual ocorreu devido aos problemas enfrentados para obter os direitos de imagem do espólio do artista, que não autorizava que sua imagem fosse associada a conteúdos violentos[167]. A substituição do artista pelo autor oitocentista, contudo, foi bem aceita pelo autor do livro e pelos fãs.

Edgar Allan Poe teve uma vida bastante conturbada e cercada por muitas mortes de entes queridos, perdas que vão se refletir depois nas temáticas de sua obra. O autor rompeu com antigas tradições românticas baseadas num fazer literário amparado em motivações pessoais, emocionais ou subjetivas. A essa produção, contrapôs uma literatura baseada na racionalidade, mesmo que esta expressasse a ambivalência humana. Dessa forma, embora tenha sido enquadrado pela historiografia como um escritor do Romantismo, nunca aderiu totalmente a este movimento. O método de escrita desenvolvido por Poe influenciou autores e teóricos da posteridade, além de uma legião de leitores admiradores, que o consideram o "mestre do horror". Mas ele também foi o criador do conto detectivesco, influenciando Arthur Conan Doyle e Agatha Christie, e do conto satírico grotesco (VALENTE, 2021).

A troca de Hendrix por Poe mostra-se acertada e alinhada ao teor da série quando pensada à luz da personalidade e da obra do autor. "(...) Nos contos, os mistérios que engendram a existência e as relações humanas são, logicamente, expostos por meio de situações deflagradoras da psique humana e das condutas sociais, reveladoras de padrões e

[166] GROUCHNIKOV, Kirill. Production design of "Altered Carbon" – interview with Carey Meyer. **Pushing Pixels**, 4 ago, 2020. Disponível em: https://www.pushing-pixels.org/2020/08/04/production-design-of-altered-carbon-interview-with-carey-meyer.html <Acesso em jan. 2026>.

[167] TURCHIANO, Danielle. Why 'Altered Carbon' Boss Replaced Hendrix With Poe for Netflix Adaptation. **Variety**, 2 fev. 2018. Disponível em: https://variety.com/2018/tv/features/altered-carbon-laeta-kalogridis-adaptation-edgar-allan-poe-interview-1202830788/. <Acesso em: jan. 2026>.

comportamentais mentais do sujeito (...) (MACHADO, 2021, p. 435). Ademais, o autor foi buscar no gótico os ingredientes de que necessitava para constituir seu *modus operandi*. Isso se traduziu em conteúdos mórbidos, trágicos, ou sobrenaturais. O gótico foi um fator de grande relevância nas estratégias formuladas por Poe para obtenção de impressões subjetivas, como o medo, de modo que este soasse tão "real" quanto possível e gerasse, no leitor, uma identificação com o que estava sendo narrado. A série atualiza o gótico de Poe para o contexto *cyberpunk* através do Transhumanismo. Toda sorte de declínio moral e social que reside na natureza humana, matéria-prima da obra de Poe -é acentuada pela possibilidade da imortalidade digital.

> "(...) The human desire for immortality, no matter how optimistically aimed it may be, can potentially lead to a dystopia of extreme class divide and uneven power distribution. The whole dystopian idea of this mind-body divide as shown in *Altered Carbon* also rethinks the idea of Transhumanism and its advancements. It questions if we really need what we are aiming for? Is Transhumanism a leap towards the betterment of humans or rather away from it. One can infer from the analysis that humans, in order to bring more value to themselves by attaining immortality, ironically only end up ruining the original idea of 'being a human (...)"
> (KAMBOJ, 2024, p.1486).

> "(...) O desejo humano pela imortalidade, por mais otimista que seja, pode potencialmente levar a uma distopia de extrema divisão de classes e distribuição desigual de poder. Toda a ideia distópica dessa divisão mente-corpo, como mostrado em Altered Carbon, também repensa o conceito de transhumanismo e seus avanços. Questiona se realmente precisamos daquilo que amamos. O transhumanismo representa um salto em direção ao aprimoramento da humanidade ou, ao contrário, um retrocesso? Pode-se inferir da análise que os humanos, na busca por maior valor próprio através da imortalidade, ironicamente acabam por destruir a própria ideia original de "ser humano (...)"
> (tradução livre)

A construção da personagem IA Poe, bem como do seu *habitat,* rompe com a estética visual futurista da série, tanto em relação ao mundo dos *meths*, quanto dos *grounders*. O hotel *Raven* - no qual se passam alguns dos principais confrontos da primeira temporada – não é apenas um cenário, no qual a IA é gerente. É um refúgio de um tempo distante. Sua ambientação segue com muita fidelidade o estilo vitoriano, seja nos móveis de madeira escura, nas poltronas vermelhas clássicas, nos lustres luxuosos. Há vários objetos de cena que remetem aos contos do autor, como corvos empalhados, livros antigos empoeirados. Sua iluminação assemelha-se à luz de velas, gerando sombras marcadas e um clima de mistério. Em síntese, na profusão do seu interior rebuscado, com várias camadas de sofisticação, espelha-se o autor "romântico".

A referência ao poema *The Raven* (1845), ainda, aproxima a angústia da perda do ente querido da personagem literária com solidão do hotel do século XXV. Ele apresenta-se quase sempre vazio e silencioso, exceto pelo novo hóspede – Takeshi Kovacs – habitado por personalidades holográficas de pessoas que não existem mais. Tal qual o poema, o hotel, reflete a melancolia no autor e em sua obra.

A série personifica o autor, o qual a máquina "encarna". Ela emula a figura de Poe de forma icônica. Sua aparência aproxima-se das imagens popularizadas do escritor, desde seu bigode, terno em estilo vitoriano, até seu semblante melancólico. Seu raciocínio lógico também compõe o avatar transparecendo nas estratégias engendradas por ele para os ataques de Kovasc, com quem estabelece uma parceria sólida. Seu comportamento é calculado e detalhista.

Poe devotou grande parte da sua obra ao escrutínio da alma humana. Intrigava-lhe, ainda, os limites entre vida e morte. No conto *os fatos no caso de M. Valdemar* (1845), o escritor relata um caso de Eqm (Experiência de quase morte) de um paciente, que é mantido entre a vida e a morte por meio de hipnose. Também em *O enterro prematuro* (1844), a narrativa aborda o horror psicológico de ser enterrado vivo. De forma análoga, a IA tem um interesse obsessivo pelo homem e sua psiquê. Ela estuda seu comportamento e o que pode definir o que é ser humano. Tamanho interesse sela um vínculo com o personagem Kovacs, cuja missão a IA Poe empenha-se em concretizar. Dessa forma, o humanismo do Poe autor, manifesta-se no seu avatar futurista.

A tradução intersemiótica do autor do século XIX na configuração do seu avatar cibernético também pode ser observada no nível da linguaguem verbal oral. Mais do que na liguagem formal e arcaica da personagem, em vários momentos da primeira temporada a IA Poe recita trechos de poemas ou de contos do escritor. Seguem alguns exemplos disso.

No Episódio 10 (*Os Assassinos* / *The Killers*) a IA está "morrendo" vítima de um vírus digital quando tentava proteger as personagens Lizzie e Kawahara. Então, suas últimas palavras são de um trecho do poema *Annabel Lee* (1849):

> "(...) And neither the angels in heaven above,
> Nor the demons down under the sea,
> Can ever dissever my soul from the soul
> Of the beautiful Annabel Lee (...)".

> "(...) E nem os anjos do céu lá em cima,
> Nem demônios debaixo do mar

> Poderão separar a minha alma da alma
> Da linda que eu soube amar (...)"[168]
> Outra ocorrência pode ser vista no Episódio 1 (*Saído do Passado* / *Out of the Past*) quando Takeshi Kovacs chega ao hotel *Raven* e é recebido pelo gerente Poe. Este o saúda com a expressão: "(...) *Quoth the Raven, "Nevermore"* (...)". "(...) E o corvo disse; «Nunca mais.» (...)"[169]

O final da primeira temporada acontece - como havia de se esperar de uma série que adota um autor "romântico" - com a" morte" heróica da IA Poe. A cena derradeira tem tons poéticos com os versos de Annabel Lee, conforme já mencionado. Poe morre ao defender humanos, que foram sua fonte de obsessão durante a série. Ele desenvolve sentimentos de afeto, devoção e responsabilidade pelos protagonistas. Durante a primeira temporada a personagem (representado pelo ator Chris Conner) é tão convincente, que provoca a empatia dos fãs. Por essa razão, os produtores da série "ressucitam" Poe na segunda temporada (alerta de *spoiler*). Mas, há de ressaltar o significado simbólico dessa morte. O sacrifício do avatar inverte os papéis representados na relação homem-máquina. O final trágico do avatar de Poe demonstra, ironicamente, que o resgate do senso de humanidade é efetivado pela IA, enquanto os seres humanos se distanciam da sua essência. a partir do momento no qual a morte pode ser contornada.

Considerações finais:

Este artigo é um texto analítico dos 10 episódios da primeira temporada da série *Altered Carbon*, uma criação da autora Laeta Kalogridis, exibida pela plataforma Netflix durante o ano de 2018. A série é baseada no livro homônimo do autor Richard K Morgan, publicado no ano de 2002, que apresenta um cenário futurista distópico.

O objetivo do estudo foi verificar como se deu a tradução intersemiótica da obra do autor oitocentista Edgar Allan Poe (1809-1849) para a linguagem televisiva - através das diversas referências às temáticas abordadas em seus contos - identificadas nos episódios da série - mas, principalmente, na personificação do autor na personagem IA Poe, gerente do Hotel *Raven*. Adicionalmente, discutiu-se alguns aspectos do conceito de Transhumanismo, a partir

---

[168] POE, Edgar Allan. **Annabel Lee**. Tradução de Fernando Pessoa. **FKX Explica**, 31 out. 2012. Disponível em: https://fkxexplica.wordpress.com/2012/10/31/annabel-lee-poema-de-edgar-allan-poe-traduzido-por-fernando-pessoa/. Acesso em: <jan. 2026>.

[169] POE, Edgar Allan. **O Corvo**. Tradução de Machado de Assis. **Bilinguator**, [s.d.]. Disponível em: https://bilinguator.com/en/online?book=8249. Acesso em: <jan. 2026>

da temática central da diegese, que é a imortalidade digital alcançada pela sociedade do século XXV, devido ao grande desenvolvimento tecnológico.

Como aportes teóricos dessa análise foram usados os textos de Jakobson (1969), bem como sua complementação em Plaza (2001), ancorada na Semiótica de Peirce, e Kellner (2001).

Como resultados, compreendeu-se que a série transmuta a "alma da escrita poeana" - compreendida pela atmosfera saturada de sua narrativa, sentimento macabro onipresente, perturbações mentais, sadismo como conduta – em vários episódios, que a replicam de forma indicial. A série realiza, ainda, uma atualização da utilização do gótico em Poe – traço característico de sua obra – para um contexto futurista *cyperpunk* de decadência e degeneração humanas.

Como evidência da tradução interesemiótica, contudo, destaca-se a personificação do autor do século XIX na IA Poe, gerente do Hotel *Raven.* A caracterização da personagem (vivida pelo ator Chris Conner) representa de forma icônica a figura do escritor "romântico". Sua compleição física, suas feições e indumentária, bem como seu ar melancólico; sua linguagem formal e arcaica, até mesmo algumas de suas citações foram incorporadas pela produção audiovisual. Ademais, o hotel que a IA gerencia é outra mostra da tradução intersemiótica observada na série. O design de produção aplicado nessa locação cria um recorte do século XIX, que pode ser identificado pela sua ambiência, de forma indicial. Contudo, o hotel *Raven*, que é o nome de um dos poemas mais famosos de Poe, traduz, ainda, traços de sua personalidade solitária, bem como o ostracismo que o autor sofreu em sua época.

Concluimos esse estudo apontado para a perenidade da obra de Poe, que se mantém viva decorridos 177 anos de sua morte. O principal fator que perpetuou seu legado foi a escolha da psique humana como território rico em possibilidade de exploração, especialmente sua degradação. O escrutínio desses meandros revelou o lado mais sombrio e decadente da existência, fonte inesgotável para adaptações em diversos formatos e linguagens. A série espelha essa seara poeana e confirma o descrédito de Poe na humanidade. Ela demonstra como, apesar do grande desenvolvimento tecnológico alcançado pelo homem, este não foi acompanhado de um aprimoramento moral, resultando na continuidade das mazelas sociais observadas na atualidade, dentro de um contexto Transhumanista, a partir da possibilidade da imortalidade digital, Por fim, a narrativa televisiva apresenta, ironicamente, a desumanização do homem, devido aos seus avanços tecnológicos, e como contraponto, o resgate do senso de

humanidade ao mimetizar um autor romântico oitocentista numa IA, que provoca a empatia do público.

Convém ressaltar, porém, que *Altered Carbon* teve sua primeira temporada exibida em 2018, portanto, antes da pandemia e da virtualização acelerada da vida causada por essa emergência sanitária. Atuamente, já são anunciadas, como possibilidades promissoras, a vida em outro planeta, a extensão da vida por meio de experimentos genéticos, a robotização do humano através de próteses, quando considerados os avanços científicos e tecnológicos em curso. Nesse ponto, a ficção científica aproxima-se da vida real e faz refletir, como advertência premonitória, sobre o que está por vir.

Referências

***Altered Carbon,* Created by Laeta Kalogridis, Season 1, Netflix, 2018.** www.netflix.com.

BRAIDA, Frederico ; ABAD, Gisela ; PONTE, Raquel . **Os sistemas híbridos do Design**: despertando os sentidos. In: 5 Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 2009, Bauru, SP. Congresso Internacional de Pesquisa em Design (CIPED). Bauru, SP: PPGDesign – FAAC – Universidade Estadual Paulista, 2009. p. 2197-2204.

FILHO, Oliveira D. E; LIMA, A. B. A "Profecia Cyberpunk": da Tecnomodernidade Distópica ao Humano-Máquina do Século XXI. *Psicologia: Ciência e Profissão*, *42*, 1-12, 2022. https://doi.org/10.1590/1982-3703003241107

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969/1970 (ou edições posteriores, ex: 2010).

KAMBOJ, Lakshay Kumar. Altered Distinction: a critical study of the mind and the body in the case of Altered Carbon. ShodhKosh: **Journal of Visual and Performing Arts** January - June 2024 5(1), 1484–1487.

KELLNER, Douglas. Como mapear o presente a partir do futuro: de Baudrillard ao Cyberpunk. In: **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru-SP, EDUSC, 2001.

MACHADO, Karina Torres. **Anais** do Seminário Nacional de Línguas e Linguagens da UFMS/CPAQ e IV Seminário da Sociedade dos Leitores Vivos. 2021, Vol. 1 – p. 435-449.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. Disponível em: https://fkxexplica.wordpress.com/2012/10/31/annabel-lee-poema-de-edgar-allan-poe-traduzido-por-fernando-pessoa/ <Acesso Janeiro 2026>.

_____. O Corvo. Disponível em: https://bilinguator.com/en/online?book=8249 < Acesso Janeiro 2026>.

_____. O barril de amontillado. *In*: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

_____. O gato preto. *In*: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017

_____. O demônio da perversidade. *In*: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017

_____. O enterro prematuro. *In*: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017

_____. Os fatos no caso do Sr. Valdemar. *In*: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017

_____. O poço e o pêndulo. *In*: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

_____. William Wilson. *In*: POE, Edgar Allan. **Medo clássico**: Edgar Allan Poe. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

SILVA, Júlia Maria Barroso da; HOFF, Rafael Sbeghen. Distopias em séries ficcionais: estudo de caso sobre 3%, Alterede Carbon e Black Mirror. In: **Congresso Interdisciplinar híbrido**. (9: 2022: Belém, PA). Anais do IX Confluências (livro eletrônico): transversalizar. Organização: Analaura Corradi, Douglas Junio Fernandes Assumpção. 1ª edição. Belém, PA. Universidade do Amazonas, 2022.

VALENTE, Telma E. J. **Tradução Intersemiótica: de Poe, Peirce e quadrinhos, um diálogo possível**. Trabalho apresentado no Estágio Pós-doutoral junto Programa de Comunicação e Territorialidades da UFES, Vitória-ES, 2021.

Intertextualidade: Segundo o **Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: :https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade <Acesso Janeiro 2026>.

Why 'Altered Carbon' Boss Replaced Hendrix With Poe for Netflix Adaptation. In: https://variety.com/2018/tv/features/altered-carbon-laeta-kalogridis-adaptation-edgar-allan-poe-interview-1202830788/ <Acesso Janeiro 2026 >.



978-65-272-2714-4